

COΦYQ
K Y U T P
Φ O P Y M

SOFLA
QUEER
FORUM

manifestations
на выХОТО
MANIFESTATIONS
OF THE PERSONAL

2014

СОФИЯ КУИЪР ФОРУМ **SOFIA QUEER FORUM**

МАНИФЕСТАЦИИ НА ЛИЧНОТО **MANIFESTATIONS OF THE PERSONAL**

СЪСТАВИТЕЛКА И КУРАТОРКА:
СТЕФКА ЦАНЕВА

CURATOR AND EDITOR:
STEFKA TSANEVA

КОЛЕКТИВ ЗА ОБЩЕСТВЕНИ ИНТЕРВЕНЦИИ
COLLECTIVE FOR SOCIAL INTERVENTIONS

СОФИЯ
SOFIA
2014



КОЛЕКТИВ ЗА
ОБЩЕСТВЕНИ
ИНТЕРВЕНЦИИ

xaspel.net/queer

© Кураторка и съставителка: Стефка Цанева
© Curator and Editor: Stefka Tsaneva

© Редакционна координация: Стефка Цанева, Боряна Росса и Станимир Панайотов
© Editorial Coordination: Stefka Tsaneva, Boryana Rossa and Stanimir Panayotov

© Авторы на текстовете: Ейми Брицгел, Лъчезар Бояджиев, Владия Михайлова, Снежанка Михайлова, Боряна Росса, Стефка Цанева
© Authors of the texts: Amy Bryzgel, Luchezar Boyadjiev, Snejanka Mihaylova, Vladiya Mihaylova, Boryana Rossa, Stefka Tsaneva

© Участници: Светозара Александрова, Дарина Алстер, Кирил Биков, Лъчезар Бояджиев, Ейми Брицгел, Войн де Войн, Илияна Георгиева, Антония Гурковска, Иво Димчев, Стефан Дончев, Жулиета Интергалактика, Станка Колева, Красен Кръстев & Паул Дунка, Лубри, Олег Мавроматти & PO98, Мезипатра Куиър Филм Фест, Снежанка Михайлова, Кимбърли Рийд, Боряна Росса, Наталия Тодорова, Dreamachine, Ekj Nogdm, Emil Doesn't Drive
© Participants: Svetozara Alexandrova, Darina Alster, Kiril Bikov, Luchezar Boyadjiev, Amy Bryzgel, Ivo Dimchev, Stefan Donchev, Dreamachine, Ekj Nogdm, Emil Doesn't Drive, Iliana Georgieva, Antonia Gurovska, Stanka Koleva, Krassen Krastev & Paul Dunca, Lubri, Oleg Mavromatti & PO98, Mezipatra Queer Film Fest, Snejanka Mihaylova, Kimberly Reed, Boryana Rossa, Natalia Todorova, Voin de Voin

© Автор на корицата, графично оформление, предпечат, фотография и документация: Филип Панчев
© Book cover, graphic design, layout, photography and documentation: Filip Panchev

© Превод на български и английски езици: Станимир Панайотов и Боряна Росса
© Translation into Bulgarian and English: Stanimir Panayotov and Boryana Rossa

Коректор за български език: Анета Иванова
Proof-reader for Bulgarian language: Aneta Ivanova

Коректор за английски език: Майкъл О'Рурк
Proof-reader for English language: Michael O'Rourke

*Тази публикация е възможна с финансовата подкрепа на
Rosa Luxemburg Stiftung - Southeast Europe.*

*This publication has been made possible with the financial support of
Rosa Luxemburg Stiftung - Southeast Europe.*



СОЦИАЛЕН ЦЕНТЪР
ХАСПЕЛ

*София Куиър Форум бе част от инициативата Нови Леви Перспективи, финансирана от
Rosa Luxemburg Stiftung - Southeast Europe.*

*Sofia Queer Forum was part of the New Left Perspectives initiative, funded by
Rosa Luxemburg Stiftung - Southeast Europe.*

*Това издание не е предназначено за търговски цели и неговата продажба и/или препродажба е забранена.
This edition is not intended for commercial use and its sale and/or resale is prohibited.*

© Колектив за обществени интервенции, София, 2014
© Collective for Social Interventions, Sofia, 2014

Creative Commons
Признание-Некомерсиално-Без производни 2.5 България License
Attribution-NonCommercial-No Derivs 2.5 Bulgaria License
www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/bg



ISBN: 978-619-90280-1-8, печатно издание/print edition
ISBN: 978-619-90280-2-5, pdf (download: www.novilevi.org)

4	МАНИФЕСТАЦИИ НА ЛИЧНОТО Стефка Цанева
8	РАВЕНСТВОТО НА ПОЛОВЕТЕ В БЪЛГАРИЯ: АКТИВИЗЪМ, КОЙТО НЕ ГОВОРИ АНГЛИЙСКИ, НЕ Е АКТИВИЗЪМ Боряна Росса
14	ПОЛЪТ И НЕГОВИТЕ ИЗПЪЛНЕНИЯ В ИЗТОЧНА ЕВРОПА Ейми Брицгел
36	КОМЕНТАР на Снежанка Михайлова
38	КОМЕНТАР на Лъчезар Бояджиев
50	МАНИФЕСТАЦИИ НА ЛИЧНОТО 29 май - 5 юли 2014, галерия „Васка Емануилова“
70	КОМПОЗИЦИИ НА ВАСКА ЕМАНОУИЛОВА Владия Михайлова
72	МУЛТИЖЕНА Дарина Алстер (Чехия)
74	ЕМОЦИОНАЛНИ ОБЕКТИ #2
76	ФИЛМОВА СЕЛЕКЦИЯ на Мезипатра Куиър Филм Фест (Чехия)
78	БЛУДНИ СИНОВЕ от Кимбърли Рийд, САЩ, 2008
80	НЯМА МЯСТО ЗА НОВИТЕ КУЧЕТА от Олег Мавроматти и PO98, САЩ, 2014
82	FEAR NO MORE Визуална музика от Dreamachine DJ сетове на Vice de Vice, Жулиета Интергалактика и Emil Doesn't Drive
84	МАНИФЕСТАЦИЯ НА ЛИЧНОСТТА Пърформанс на Илияна Георгиева и Стефан Дончев DJ сетове на Жулиета Интергалактика и Ekj Nogdm
86	ПРИЛОЖЕНИЕ
98	БИОГРАФИИ

6	MANIFESTATIONS OF THE PERSONAL Stefka Tsaneva
11	GENDER EQUALITY IN BULGARIA: AN ACTIVISM WHICH CAN NOT SPEAK ENGLISH IS NO ACTIVISM Boryana Rossa
26	PERFORMING GENDER IN EASTERN EUROPE Amy Bryzgel
37	COMMENTARY by Snejanka Mihaylova
44	COMMENTARY by Luchezar Boyadjiev
50	MANIFESTATIONS OF THE PERSONAL 29 May - 5 July 2014, Vaska Emanouilova Gallery
71	VASKA EMANOUILOVA'S COMPOSITIONS Vladiya Mihaylova
73	MULTI-WOMAN Darina Alster (Czech Republic)
75	EMOTIONAL OBJECTS #2
77	FILM SELECTION by Mezipatra Queer Film Fest (Czech Republic)
79	PRODIGAL SONS by Kimberly Reed, USA, 2008
81	NO COUNTRY FOR YOUNG MEN by Oleg Mavromatti and PO98, USA, 2014
83	FEAR NO MORE Visual music by Dreamachine DJ sets by Vice de Vice, Julieta Intergalactica and Emil Doesn't Drive
85	MANIFESTATION OF PERSONALITY Performance by Iliyana Georgieva and Stefan Donchev DJ sets by Julieta Intergalactica and Ekj Nogdm
86	APPENDIX
99	BIOGRAPHIES

МАНИФЕСТАЦИИ НА ЛИЧНОТО

Стефка Цанева

Концепцията „Манифестации на личното“ за тазгодишното издание на София Куиър Форум дойде до голяма степен от панелната дискусия „Политика - Арт - Джендър“¹, инициирана по повод първото издание на форума през 2012 г. и публикувана в он-лайн списанието *Блистер*. Един от спорните моменти в дискусията беше, че сексуалността и половата идентичност са нещо лично и като такива са и аполитични - като вкуса за дрехи, храна или музика. В заключение един от участниците в дискусията стигна до питането: „Защо да политизираме аполитичното?“.

Да, въпросите на пола, половата идентичност и сексуалността могат да бъдат възприети като лични (и аполитични?), но само в една идеална среда, лишена от конфликти. Факт е обаче, че не живеем в такава. Тук и сега (в България, Европа, света, макар и в различна степен) има установени и понякога изглеждащи непоклатими позиции, както повелява хетеронормата. Отклонявайки се или не приемайки я, индивидът навлиза в пряк конфликт с морални и институционални предписания, чието прекрачване е неизменно „политично“. Когато говорим за куиър, съблемният момент на манифестацията на личното (т.е. превръщането му в публично) е наситен с конфликти и противоречия и именно тази пълнота на смисли, значения и интерпретации е обединяващият мотив в тазгодишния форум.

„Манифестации на личното“ е един вид провокация - оголване и разкриване, създаване на множество споделени лични пространства. Противоречиви и разнопосочни „интимни“ себе/изразявания на единадесет автори, някои от които вгълбено изследват собствената си същност, други се занимават с феминизъм, религия и фетишизъм, трети пък изхождат от личната си история в търсене на базисния въпрос за предопределеността. Не е случайно, че в изложбите в рамките на форума преобладават авто/портретите, които преди всичко представляват само/съзерцание и само/анализиране.

Изложбата в галерия „Васка Емануилова“ включва работите на Светозара Александрова, Кирил Биков, Войн де Войн, Антония Гюрковска, Иво Димчев, Станка Колева, Красен Кръстев & Паул Дунка, Лубри, Боряна Росса и Наталия Тодорова.

Така например Войн де Войн прави един своеобразен портрет на майка си в търсене на факторите, които са предопределили неговата личност и сексуалност. Стремешът му към осъзнаване на връзката с майката и нейното значение за формирането му минава през личния му архив от снимки и спомени и достига своята връхна точка в хипнотичния сеанс, чрез който той тотално излага на показ своята най-лична, дори за самия него неподозирана до момента, страна. С друг базисен проблем на сексуалната идентичност се занимава Боряна Росса - идеалите за красотата, които обуславят женското тяло. „Манифестацията на личното“ на Росса е свързана с нейното „ново тяло, което няма гърди“ (както самата тя казва) - манифестация, която се превръща в политическо изказване срещу стереотипите за женското тяло, вследствие на които „различните“ тела са невидими в обществото. Концепцията за „новото“ тяло прегръща и включва „различността“ - тялото не е

1 Вж. цялата дискусия на адрес: www.blistermagazine.com/en/панелна-дискусия-на-блистер-политика; както и извадките в този каталог.

определено от бинарните позиции на хетеронормативността и нейните предписания, което стои в основата и на цялата изложба.

Също с понятието за красота се занимава и Светозара Александрова, която в работата си *Метафизика на красотата* използва друг елемент, свързан с женствеността - ноктите. Чрез отдалечаването на атрибута за разкрсяване от неговия обект работата поставя под въпрос не само значението му в контекста на стереотипите за красота, но и неговото полово адресиране. Фотографиите на Станка Колева напомнят на класически гол портрет, при който мъжкото око наблюдава съблазнителна жена. Още повече, че естетиката на Колева и класическите фотографски методи, които използва, засилват усещането за ранните фотографски портрети от 20-те години. Снимките обаче са всъщност автопортрет, което превръща работата, но и акта на създаването ѝ, в един вид освобождение от класическата визуална традиция, доминирана от мъжкия поглед и перспектива. С класически образи и преосмислянето им се занимава и Лубри със своите фотографии. Голите жени на класическата живопис са заменени от голи мъже, които носят хедонистичния дух на пълната освободеност. Свръхсексуалността на голотата е балансирана от прикрития пол. Именно липсата на пол създава и чувството за освобождение. Иво Димчев е също представен с фотографии - интимни автопортрети, възпроизвеждащи отново мотива за неспокойното търсене и предизвикателството към хетеронормативността.

Друг ключов мотив е религията и противоречивата връзка с една вяра, чиято църква отхвърля по същия принцип, по който хетеронормативността отхвърля всяко отклонение от нормата. Красен Кръстев и Паул Дунка не се отказват от религията, но като хомосексуални са отхвърлени от църквата, което ги води то това, че те сами изграждат свои модерни ритуали и отношение към свещени мотиви, места и елементи - ритуали, които са критични, жизнени и искрени. Подобно на тях и Кирил Биков не се отказва от религията - точно обратното. Сексуалността му го тласка към нейното изследване и анализиране. Той търси аналози между религията и фетишистките сексуални практики. Така например по време на тайната вечеря Исус умива краката на своите ученици като акт на пречистване и върховно великодушие. В същото време стъпалата са една от най-фетишизираните части на тялото, което е и централен мотив в работата на Кирил Биков. Освен политически и емоционално заредените „разголвания“ и „манифестации“, с които авторите предлагат отговори на въпросите за сексуалността и половата идентичност, в изложбата присъства и абстракцията, чието пълно отдалечаване от буквализма подтиква към саморефлексия и вгълбен самоанализ. Работата на Наталия Тодорова предлага различни перспективи, включително и към самия наблюдател, който, вглеждайки се в картината, вижда и собственото си отражение. Друг е въпросът дали куиър идентичността на художни-ка/-чката е винаги представена в работата му. Как творбата говори за своя/та автор-/ка? Така например абстрактната живопис на Антония Гюрковска, изпълнена със смисли, значения и интерпретации, е съпроводена от видео, поставящо акта на едно самоочертаване на преден план. Картините и видеото, абстрактното и буквалното, се допълват, за да създадат усещане за дълбока интимност. За манифестация на личното.

MANIFESTATIONS OF THE PERSONAL

Stefka Tsaneva

The concept of this year's Sofia Queer Forum, *Manifestations of the Personal*, results mainly from the "Politics - Art - Gender" panel discussion¹ initiated after the forum's first edition in 2012 which was published in the online magazine for art and criticism *Blister*. A contentious issue that arose in this discussion was that sexuality and sexual identity are something personal and, as such, are apolitical just as one's taste for clothing, food or music is apolitical. In the conclusion one of the participants in the discussion raised the following question: "Why politicize the apolitical?"

Indeed the issues of gender, gender identity and sexuality can be perceived as personal (and apolitical?) but can only be so in an ideal environment free from any conflicts. It is a fact, however, that we are not living in such an environment. Here and now (in Bulgaria, Europe, the world, albeit to different extents) there are established and sometimes seemingly unshakable standpoints prescribed by the heteronorm. In deviating from the heteronorm or not accepting it, an individual comes into direct confrontation with moral and institutional prescriptions, the transgression of which is invariably "political." Speaking about the notions of queer and the sublime moment of manifesting the personal (i.e. its becoming public) is saturated with conflicts and contradictions; it is precisely this fullness of senses, meanings and interpretations which unites the themes of this year's forum.

Manifestations of the Personal is a kind of provocation, an exposure and disclosure, a creation of multiple shared personal spaces. Contradictory and multidirectional "intimate" self/expressions by eleven artists, some of whom are engrossed in explorations of their own nature; others deal with feminism, religion and fetishism, and still others proceed from their personal stories in search of the basic question of predetermination. It is not by chance that this exhibition is dominated by self/portraits which represent most of all self/contemplations and self/analyses.

The exhibition at Vaska Emanouilova Gallery features works by the artists Svetozara Alexandova, Kiril Bikov, Voin de Voin, Antonia Gurkovska, Ivo Dimchev, Stanka Koleva, Krassen Krastev & Paul Dunca, Lubri, Boryana Rossa and Natalia Todorova.

Voin de Voin, for example, has created a particular kind of portrait of his mother, in search of those factors which have determined his personality and his sexuality. The artist's urge to understand his relationship with the mother and its significance for his formation goes through his personal archive of photos and memories and reaches its peak in the hypnosis session, through which he completely exposes a deeply personal side of which he himself has been previously unaware. Boryana Rossa tackles another fundamental issue of sexual identity: the ideals of beauty with which a woman's body is associated. Rossa's "manifestation of the personal" is connected with her "new body, which has no breasts" (as the artist herself says), a manifestation that becomes a political statement directed against stereotypical perceptions of the female body which cause "different" bodies to be invisible to the public. The concept of the "new" body embraces and includes "difference"; the body is not determined by the binaries of heteronormativity and its prescriptions any more and this is a concept fundamental to the entire exhibition.

¹ See the discussion (in Bulgarian only) at: www.blistermagazine.com; as well as the excerpts in this edition.

The concept of beauty is addressed also by Svetozara Alexandrova who in her work *Metaphysics of Beauty* uses another element expressive of femininity: the nails. By distancing the beautifying attribute from its object, the work calls into question not only its significance in the context of beauty stereotypes but also the way that it is referred to in terms of genders.

Stanka Koleva's photographs are reminiscent of classic nude portraits in which the male eye observes a seductive woman. Moreover, Koleva's aesthetic approach and the classical photographic methods she employs give a stronger sense of the early photographic portraits of the 1920s. The photographs, however, are actually a self-portrayal which makes the work, as well as the act of its creation, a kind of liberation from the classical visual tradition dominated by the male gaze and perspective. Classic images and their reconsideration are also the theme of Lubri's photographs. The nude women of classical painting have been replaced by nude men bearing the hedonistic spirit of full liberation. The hyper-sexuality of nakedness is counterbalanced by the concealed sex. The invisibility of the sex creates a sense of liberation. Ivo Dimchev presents intimate photographic self-portraits reproducing once more the motifs of a restless search and challenge to heteronormativity.

Another key theme is religion and its controversial relationship with the church which rejects any deviation from the norm. Krassen Krastev and Paul Dunca do not reject religion but, being homosexual, they are banned from the church, which makes them build their own modern rituals and attitude to sacred motifs, places and elements, rituals that are critical, vital and sincere. Similarly, Kiril Bikov has not given up on religion. On the contrary, his sexuality urges him to explore and analyze it. He searches analogues between religion and sexual fetish practices. For example, during The Last Supper Jesus washed his disciples' feet as an act of purification and supreme magnanimity. At the same time, feet are among the most common sexual fetishes related to the body and this represents the central theme in Kiril Bikov's work. As well as the politically and emotionally charged "nakedness" and "manifestations" used by the artists in proposing answers to the questions about sexuality and gender identity, the exhibition includes abstract work which in its complete departure from literalism drives toward self-reflection and thoughtful self-observation. The work of Natalia Todorova offers a view from multiple perspectives, including one to the viewers themselves who, while closely observing her work, see their own reflection in it. Another question altogether is whether an artist's queer identity is always presented in his/her work. In what way does a work speak about its author? For example, Antonia Gurkovska's abstract paintings which are full of senses, meanings and interpretations, are displayed along with a video that brings out the act of self-depiction. The paintings and the video, the abstract and the literal, complement each other to create a sense of deep intimacy. This is to manifest the personal.

РАВЕНСТВОТО НА ПОЛОВЕТЕ В БЪЛГАРИЯ:

АКТИВИЗЪМ, КОЙТО НЕ ГОВОРИ АНГЛИЙСКИ, НЕ Е АКТИВИЗЪМ¹

Боряна Росса

Каква ще бъде реакцията на европейец, попаднал в изолирана цивилизация, когото посрещат с версия на „Йестърдей“? Със сигурност ще е учудване, ако очакването е било тази цивилизация да е изолирана. Но „Йестърдей“ ще утъпче пътя към сърцето на този европейец. Така той ще се свърже по-лесно с тази иначе неразбираема цивилизация и може и да не му остане време да се вгълби в местната музика, както и в местните сантименти, създали по друго време друга песен за концепцията „вчера“, без каквото и да било звукоподражание на Бийтълс. Най-трудното, разбира се, е, че „концепцията за отминалия ден“ може да се окаже толкова различна от „Йестърдей“, че да трябва да бъде специално изучавана, за да бъде поне малко понятна.

Затова, дори и да има желание да я изучи, по-лесно за нашия европейец ще е просто да се отдаде на любопитството, как точно тази песен е дошла на място с различна културна традиция, която не би могла да произведе точно такъв по стил продукт, защото музикалната ѝ култура е подвластна на съвсем други формиращи фактори. Разбира се, причината ще е някога заблудил се в местните земи британец с китара в ръка, един вид Бийтълски „мисионер“. А после европейецът ще си отиде вкъщи и ще разказва какво е чул: „Йестърдей“ от непозната цивилизация; а местните, ако искат да общуват с други европейци, ще наблегнат на изсвирването на „Йестърдей“ с повече инструменти.

Така се случва и с нашата концепция за равенство между половете. Но тук роля играе не само наивният-колониалист европейец, а самите ние, самоопределяйки се като маргинална част на европейската цивилизация, с уникални черти. Чувайки например за „феминизъм“ или „ЛГБТ права“, или пък „куиър“, ние си казваме: това ще да е нещо като Бийтълс, ние такова нямаме, хайде да пробваме да наподобим. Идват мисионерите и казват: „Къде ви е феминизмът? Къде ви е гей активизмът? Къде ви е дискусиата за полово развнострание?“. Ние казваме - „Ами ние нямаме, не сме дорасли, но след като попитате, се засрамахме и решихме, като истински европейци, да се поучим от вашия опит, че да не сме за смях“. Така, без много да му мислим, утвърждаваме, че у нас правото жените да получават образование и да гласуват ей така си е дошло, без дейността на множество жени учители и активистки и техните дружества; еманципираният образ на жената ей така се е появил, без да сме имали богомилски идеи, без жени воеводки, без жени партизанки; държавната политика за еманципация се е появила, без да има социалистически феминизъм, без интернационален обмен. Пак без много да му мислим, зачеркваме с дебела черта малко изследвания, но съществуваш подполен свят на неприетите „различни“, техните биографии, техните опити да изразят някак, често иносказателно, понякога чрез изкуство трудността да бъдеш друг, да се чувстваш отхвърлен. Тъжно и може би странно, но със становището „ами ние нямаме“ ние повтаряме изключително глупавото изказване на кмета на Сочи по време на Зимната олимпиада 2014: „В Сочи хомосексуалисти няма“.

Защо правим това? Защото сме решили да наричаме „гей активизъм“ само подобия на Стоунуол, а „феминизъм“ - само горенето на сутинени през 60-те. Наричаме „джен-

1 Перифраза на произведението на хърватския художник Младен Стилинович *Художник, който не знае английски, не е художник*, 1994.

дър активизъм” само записаното от някой на запад в неговите енциклопедии, които претендират да бъдат световно универсални. Нашите си неща си остават разпарчетосани и неизучени, защото, за да се наврат в западната теория, трябва някой от нас да се потруди първо да ги събере, после да ги анализира и накрая да ги нарече „феминизъм” или „куиър активизъм”, адаптирайки ги към чуждите термини. За това се изисква много труд, смелост (за защита на различното от енциклопедичната конвенция) и знание на чужди езици (за да се преведе на езика на колонизатора). Още повече смелост се изисква да се направи такъв анализ, от който да произлязат нови понятия, нови термини с местен източник и тези термини да се легитимират пак пред този колонизатор, който ние възприемаме като учител. А най-много се изисква, за да се предложат на света различни исторически и днешни модели за достигане на полово равнопоставяне, на куйър мислене, наречени или не със съответните имена от някой на запад.

Излиза, че сме жертва на „наричането” на нещата, на това, че етикетването им и популяризацията на етикетите е по-важна от изпълването със съдържание. Най-често това се получава в момента, когато някакъв феномен трябва да получи своята легитимация. Легитимация, в наше време, се получава преди всичко от писмени източници, които могат да бъдат цитирани. Ако няма книга - няма и феномен. „’Историята’ мълчи, когато историците не ѝ дават думата”². Това на местна почва правят местните мълчащи историци. Но също знаем много добре, че „An Artist Who Can Not Speak English Is No Artist”, и съответно активистка практика, която не говори английски, не е активистка практика. Международните историци ще мълчат, ако нямат писмен източник поне на английски, на който да се позоват. Така че книгата не само трябва да бъде написана, но и да бъде на английски, за да може легитимиращата западна

2 Красимира Даскалова, „Жените в българските учебници по история”, в: Красимира Даскалова и Корнелия Славова (съст.), *Женски идентичности на Балканите*, София: Полис, 2004.



„универсалистка“ машина, която има властта да регистрира нови мнения и интерпретации, да открие, че концепцията за „полово равенство“ може би има други измерения и форми, освен традиционно популярната референция към 60-те и 70-те и „запада“. Личните преживявания са това уникално нещо, което, влязло в регистрите на историята, може да определя феномените в конкретно време и място. Личните преживявания са тази съвкупност от свидетелства, които, ако се подредят в необходимата логика, представляват несъмнена политическа реалност. Тези лични, но политически свидетелства са това, което тазгодишният София Куиър Форум събра, за да дефинира новото пространство, в което се повдигат въпросите за половото равенство. Или може би по-скоро форумът откри старото, вече съществуващо пространство и чрез методологията тръгваща отдолу нагоре, от хората към дефиницията, от личността и обществото към принципиалните изводи, посочи политиката в споделянето на личните преживявания, на тези преживявания, които дефинират социални групи и феномени.

След като съзрем тази политика в личното, има голяма вероятност някак да преодолеем безсмислената дилема в нашите глави относно „кое и къде първо се е появило“ и да го видим, да разберем, че тук и преди и сега то е съществувало, макар и различно от царуващото колонизаторско клише. Изминали пътя на самоколонизацията, през легитимацията от господстващия западен дискурс, но с намерение да я преодолеем, най-сетне ще може да се вгледаме в собствените си нужди и тяхното посрещане чрез необходимите им местни практики. Тогава ще бъдем действително полезни на себе си и няма просто да изпълняваме „европейския план по правата на човека“, защото нуждата, както и адекватното ѝ посрещане, ще бъде намерена на местна почва. Вглеждайки се в тази наша истинска нужда, в случая свързана с равенството между половете, и разбирайки нейната политичност, няма да изтриваме собствения си опит и история в името на клишето, пък било то и световно признатото, а ще можем да се съсредоточим над реални изменения. Сляпото внасяне на модели от другадe - което не винаги е ефективно, защото трудно ще намери почва в местния контекст - ще бъде преодоляно като практика. Само тогава може би ще успеем да намерим мястото си в нашата собствена история, във взаимодействие с други истории, но не и доминирани от тях.

GENDER EQUALITY IN BULGARIA: AN ACTIVISM WHICH CAN NOT SPEAK ENGLISH IS NO ACTIVISM¹

Boryana Rossa

What is going to be the reaction of a European when stranded in an isolated civilization and welcomed with the cover of The Beatles' "Yesterday"? Bewilderment, to be sure, if the expectation was that the civilization was isolated. But "Yesterday" is going to "pave" the way toward the European's heart. He will now relate much more easily to such an, otherwise unintelligible, civilization and he might end up staying in this comfort zone of already established connection through something familiar to him, not having the need to spend the time contemplating the local musical tradition, or the local sentiments that created at a different time another song on the notion of "yesterday," with no sound imitation of The Beatles' whatsoever. The hardest thing is, of course, that this local "notion of the days past" could appear so different to that of "Yesterday" that our European should spend special time studying it so he begins to understand it at least a little bit.

This is why even if our European has the desire to study this local notion of "yesterday," it will be much easier to just immerse himself in the simple curiosity about how exactly the song "Yesterday" appeared in a place with a different cultural tradition that could not create a product like this, since its musical culture is being shaped by entirely different factors. Of course, the reason for "Yesterday" and its presence at this place, will appear to be some British man with a guitar, lost in these lands - a Beatles "missionary" of sort. And then the European will go home and tell what he has heard: "Yesterday" performed by unknown civilization; and the locals, should they want to communicate with other Europeans in the future, would practice on playing "Yesterday" with more instruments.

This also happens with our (local) notion of gender equality. But in this, we ourselves, and not only the naïve colonial European, have a role to play, by defining ourselves as a marginal part of the European civilization, with unique features. When hearing about, for example, "feminism" or "LGBT rights," or "queer," we tell ourselves: this should be something like The Beatles, we do not have anything of the kind, let's try and imitate it. Then the missionaries arrive and say: "Where is your feminism? Where is your gay activism? Where is your debate on gender equality?" And we say: "Well, we do not have ones, we have not matured enough, but now that you have asked we feel ashamed and resolve, as true Europeans, to teach ourselves based on your experience, so that we are not a laughing-stock." In this way, without giving it too much thought, we affirm that here women's rights to education or voting have arrived just like that, without the activities of numerous women teachers and activists and their associations; that the image of an emancipated woman has appeared just like that, without the ideas of the Bogomils, without the Voivoda women, without women partisans; that the state's policy of emancipation has appeared without socialist feminism, without an international exchange. Again, without giving it too much thought, we boldly erase the less studied, but existing and underlying world of the unaccepted "others," their biographies, their attempt to somehow express - often allegorically, sometimes through the arts - the difficulty of being different, of feeling rejected. It is sad and perhaps strange, but by the

1 A periphrasis of Croatian artist Mladen Stilinović's work *An Artist Who Can Not Speak English Is No Artist*, 1994.

statement “we do not have it” we repeat the extremely asinine statement of Sochi’s mayor during the Winter Olympics 2014: “In Sochi there are no homosexuals.”

Why do we do this? Because we have decided to call “gay activism” only Stonewall’s lookalikes, and “feminism” only the bra burning of the 60s. We call “gender activism” only what was written by someone from the West in their encyclopedias, which pretend to be world-universal. Our own things remain dilapidated and understudied, because, for these phenomenas to be driven in Western theory, someone from us should first try and gather, then analyze, and finally call them “feminism” or “queer activism,” by adapting to the foreign terms. This demands a lot of labor, courage (to defend what is different from the encyclopedia convention) and knowledge of foreign languages (in order to be translated into the colonizer’s language). And even more courage is needed to do an analysis that would generate new concepts, new terms with local sources and then to legitimize these terms again in front of that colonizer whom we perceive as a teacher. And the biggest courage is to be able to offer the world different historical and current models of achieving gender equality, of queer thinking, no matter if “labeled” (or not) as such by some Western expert.

It turns out that we are victims of the “naming” of things, of the fact that their labeling and the labels’ popularization is more important than providing contents. This happens most often when a phenomenon should be legitimized. Today, legitimation is granted mostly via written sources that are quotable. No book, no phenomenon. “‘History’ is silent when historians do not let it speak.”² This is what the local and silent historians do here. But we also know that “An Artist Who Can Not Speak English Is No Artist,” and that respectively an activist practice, which does not speak English is no activist

2 Krassimira Daskalova, “Zhenite v bulgarskite uchebnitzi po istoriya” [“Women in Bulgarian History Text-books”], in: Krassimira Daskalova i Kornelia Slavova (eds.), *Zhenski identichnosti na Balkanite* [Female Identities in the Balkans], Sofia: Polis, 2004.



practice. International historians will remain silent if they have no written source, at least in English, to be quoted. So the book has not only to be written, but be written in English for the legitimizing Western “universalist” machine, which has the power to register new opinions and interpretations, to discover that the notion of “gender equality” might have other dimensions and forms besides the traditionally popular reference to the 60s and the 70s and the “West.” Personal experiences are that unique thing which, once in the registries of history, can define phenomena in a given time and space. Personal experiences are that totality of testimonies which, if ordered in the logic that provides knowledge of the local context, represent an undoubted political reality. These personal as well as political testimonies are what this year’s Sofia Queer Forum gathered in order to define a new space where the questions of gender equality can be raised. Or, perhaps, the forum rather discovered the old, already existing space and through a bottom-up methodology - from the people to the definition, from the personality and society to the principled conclusions - pointed at the politics within the sharing of personal experiences, of those experiences that define social groups and phenomena.

After we catch a glimpse of this politics in the personal, there is a great possibility to somehow overcome the senseless dilemma in our heads about “which comes first and where” and see *it*, understanding that here, both before and now, forms of gender struggles have existed, albeit in a manner different from the reigning colonizer’s cliché. We have gone through the path of self-colonization, through the legitimization of the reigning Western discourse, but with the intention to overcome it we can finally look at our own needs and meet them through the necessary local practices they need. Only then we will be finally useful to ourselves, and will not just implement “the European human rights agenda,” because the need, as well as its adequate fulfillment, will be found locally. By looking at this true need of ours, which in this case is connected to gender equality, and understanding its political potential, we won not erase our own experience and history in the name of a cliché, world-renowned as it may be; instead, we will be able to concentrate on the real changes. The blind import of models from elsewhere - not always effective because it hardly finds ground in the local context - will be an abandoned practice. It is only then that we may succeed in finding our place in our own history, and in interaction with other histories, but not being dominated by them.

ПОЛЪТ И НЕГОВИТЕ ИЗПЪЛНЕНИЯ В ИЗТОЧНА ЕВРОПА¹

Ейми Брицгел

Увод

Представата за феминизма в Централна, Източна и Южна Европа преди 1989 г. е усложнена от факта, че на официално равнище преди този период женският въпрос се разглеждаше до голяма степен като „разрешен“². Докато в Северна Америка феминисткото движение бушуваше през 60-те, а феминисткото художествено движение си стъпваше на краката през 70-те, жените от Изтока, ползващи се от равни трудови възможности и равно заплащане, не се бунтуваха. Въпреки че в домашната сфера където биваха поддържани традиционните полови роли, ситуацията беше доста различна, в социалната сфера „феминизмът“ се считаше за ненужен, за досаден внос от Запада. Тласъкът да се корегират несправдите в частната сфера беше допълнително възпрепятстван от социополитически обстоятелства на Изток. Както Мартина Пахманова обяснява, там, където държавата упражнява контрол върху голяма част от всекидневието, общият „враг“ за всички е тоталитарният режим, „срещу който жените и мъжете от контракултурата се борят“³. Разбира се, не всички обаче са били съгласни, че феминизмът е ненужен. Например през 70-те години художнички като Яна Жеблиска, Наталия Л. Л. и Саня Ивекович създават пионерски работи, които посочват проблеми на пола и женствеността.

В постсоциалистическия период обликовката на егалитаризма, който режимите уж предлагали, бързо се пропука, оставяйки зад себе си патриархалното общество, което винаги е съществувало под нея. При това не се появява никаква нова вълна на феминизма, която да се пребори с новите сили на консервативните десничарски правителства, нито пък с възродилия се глас на църквата. Бояна Пейич предлага, че в бивша Югославия например отвращението от феминизма в постсоциалистическия период е свързано с желанието да се забрави миналото на Югославия след горчивите войни от 90-те⁴.

В други страни Църквата замени държавата като авторитарен глас и продължи да насърчава традиционните полови роли. Нещо повече, в Централна Европа жените виждаха женствеността като ново право, което да бъде упражнявано след хомогенизацията на пола и задушаването на женствеността в полза на образа на пролетарската майка в новооснованата социалистическа държава. Изабела Ковалчик отива дотам да предложи, че в социалистическия период красотата е подривна категория⁵, само че аз бих добавила, че особено в перформанс изкуството и при пер-

1 Лекция, произнесена на 3 юни 2014 г. в the fridge и Социален център „Хаспел“, последвана от панелна дискусия с участието на Лъчезар Бояджиев и Снежанка Михайлова; бел. ред.

2 Вж. Bojana Pejić, „Eppur su muove - Introduction,“ in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Buchhandlung Walter König, 2010, p. 10.

3 Martina Pachmanová, „In? Out? In Between?,“ in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Buchhandlung Walter König, 2010, p. 39.

4 Вж. Bojana Pejić, „The Morning After: Plavi Radion, Abstract Art and Bananas,“ in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Buchhandlung Walter König, 2010, p. 109.

5 Izabela Kowalczyk, „The Ambivalent Beauty,“ in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Buchhandlung Walter König, 2010, p. 39.

формативните жестове полът и сексуалността са съдържали еднакво подривен потенциал, който често става видим, щом изкуството се пресече с публичната сфера.

Пърформанс изкуството е предпочитан жанр сред художниците в Северна Америка, които работят във време, когато пърформансът бързо става конвертируем както сред мъжете, така и сред жените художници, предоставяйки платформа, оспособяваща дейността [агенсу] в художественото произведение - особено в една епоха на политически активизъм. Пърформансът оспособява жените да се превърнат в активни субекти на художественото произведение, вместо да бъдат пасивни такива⁶. Нещо повече, като сравнително нова художествена форма, пърформансът изглежда предлага нови възможности. Така например Робин Брентано твърди, че по това време „се носеше усещането, че изкуството може да допринесе за социална промяна, като *променя съзнанието* и като оперира *извън институционалните ограничения* на художествения естаблишмънт, където може да достигне до *не-художествена публика*“⁷.

Американската художничка Джуди Чикато стартира първата Феминистка художествена програма в Калифорнийския щатски университет във Фресно, Калифорния през 1970 г. Следващата година Чикаго и близката ѝ художничка Мириам Шапиро основават Феминистката художествена програма в Калифорнийския институт по изкуствата и днес иконичната *Womanhouse* и в този контекст бива създаден един колаборативен феминистки художествен проект, включващ инсталации и пърформанси. В Северна Америка тези развития във феминисткото изкуство идват вследствие десетилетието на 60-те, което става свидетел на движението за женски права, одобряването на пероралното контрацептивно хапче от страна на Федералната агенция по лекарствата (1961 г.) и Закона за равното заплащане (1963 г.). Феминисткото изкуство е по този начин последствие и продължение на движението за граждански права от 60-те. Като постигат равенство (поне номинално и на теория) във всекидневието, жените художници преследват сходна цел в областта на изкуството, отдавна доминирано от практикуващите изкуство мъже - един особено очебиен проблем, показан от укора, отправен към понятието и фигурата на мъжкия „художник гений“ през 50-те.

В пърформанса от 1975 г. на Кароли Шнееман *Вътрешен свитък [Interior Scroll]* на пример художничката изважда текст от вагината си и започва да го чете - оспособявайки женския полов орган, в противопоставка на фалоса, да говори. Голяма част от сесиите за повишаване на самоосъзнатостта, които се случват в контекста на феминисткото изкуство и активизъм от 70-те, се фокусират върху даване гласност на женски въпроси. Често използваният слоган на феминисткото изкуство „личното е политическо“ подчертава тази идея, че индивидуалните проблеми, пред които жените се изправят в обществото, които към онзи момент са до голяма степен игнорирани и не се обсъждат, съответстват на политическите дискусии по отношение на пола и тялото в обществото, и че жените имат правото да го контролират и да законодателстват.

Нещо повече, вследствие на бунтовете от Стоунуол през 1969 г., открито гей художници като Робърт Мейпълторп, Кийт Харинг и Дейвид Войнарович започват да правят работи, които изрично посочват проблемите на хомосексуалността и хомо-

6 Макаре, например, този възглед е до голяма степен оспорен от Амелия Джоунс.

7 Jayne Wark, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Canada: McGill-Queen's University Press, 2006, p. 32

еротичността. Графити изкуството и стенописите на Харинг, видими по улиците на Ню Йорк Сити и по метровлаковете през 80-те, функционират като публичен политически протест срещу некадърността на Рейгъновата администрация при СПИН кризата и насочват вниманието към проблеми на човешките права в изкуствата.

В тази лекция бих искала да изследвам начина, по който художнички от Източна Европа използват пърформанс изкуството, за да изследват, изложат на показ и предизвикат традиционните полови роли, особено чрез фокус върху репрезентации на мъжествеността, женствеността и представите за красота. Докато в Източна Европа не можем да говорим за феминистко художествено движение, то изследванията на пола в изкуството съществуват като свидетелство за пролуките в монолитния голям разказ за традиционните хетеронормативни полови роли, поддържани от държавата. Както твърди Пьотр Пьотровски, социалистическите и комунистически режими в Източна Европа са зависели от поддържането на тези полови роли. По неговите думи „всяка система на авторитет, включително тоталитарната система, която е нейна крайна версия, може да съществува необезпокоявано само при условия, които подsigуряват стабилността на йерархично дефинираната социална структура, основана на фалоцентризма...“, и следователно „предизвикателство, което е отправено към тези принципи, отправя предизвикателство и към тоталитарния режим“⁸. В този текст твърдя, че макар и да е нямало (и да продължава да няма) сплотено социално или художествено феминистко движение в Източна Европа, изучаването на пола от художничките и художниците, който ще обсъдя тук, представлява едно отличително предизвикателство към стабилността на йерархично дефинираната социална структура.

Репрезентации на жени и представи за красота

В социалистическа Югославия, която успява да съчетае потребителска култура с идеология, е била налична достатъчно наряла ситуация, за да се критикува културата на спектакъла, реификацията на женското тяло и мъжкия поглед. Саня Ивекочич например разглежда отблизо тези действащи механизми в масмедийите, излагайки на показ начина, по който женствеността и представите за красота се конструират. В нейния видео пърформанс от 1976 г. *С грим, без грим* [Make-Up, Make-Down] нанасянето на грима е фетишизирано, бивайки показано като плътски акт. Камерата се фокусира върху цепката на бюста и ръцете на женския субект (лицето ѝ не е видимо), които бавно манипулират и гаят различни обекти, съдържащи грим: стикове червило и грим за мигли, бутилка лосион и т.н. Тази работа е последвана от пърформанса *Un Jour Violente*, където нанася грим и се облича според една реклама в списание *Marie Claire*, което казва на жените как да водят бляскав живот чрез техния стил. В хода на пърформанса, в три различни пространства, тя нанася грим върху три различни „външни вида“, препоръчани от списанието: нежен, жарък и потаен, като се опитва да се превърне или да се впише в *репрезентацията* на жената.

Близко три десетилетия по-късно, през 2009 г. Боряна Мрджа от Баня Лука, Босна и Херцеговина, продължава това преизпитване на образа и конструирането на красотата. Във видео пърформанса *Почти свършена творба* [Almost Perfect Work] художничката нанася червило, използвайки специално конструирана ръкавица, как-

8 Piotr Piotrowski, *Art in the Shadow of Yalta*, London: Reaktion, 2009, p. 385.

то и чуващ се във фона звук от строителна площадка, който потвърждава дейността като такава. Тук Мрджа преобръща плътския акт на Ивекович на манипулиращите фалични флакони грим в неловък акт, тъй като е трудно ръкавицата да бъде използвана грациозно за нанасяне на червило. Вместо цепка на бюст и крехки движения, зрителят вижда усиления труд и усърдието, което отнема да се разкрасиш. По определени начини този пърформанс е *jour violente* на Мрджа, подсказвайки, че тази борба срещу образа е предстояща. Нещо повече, пресъздаването на тези жестове демонстрира продължаващата уместност на изучаването им.



Боряна Мрджа (Босна и Херцеговина), *Почти идеална работа*, видео пърформанс, 2009

Borjana Mrdja (Bosnia and Herzegovina), *Almost Perfect Work*, video performance, 2009

Инсталацията на Боряна Роса от серията *Амазонска броня*, показана в контекста на София Куиър Форум (2014), вдига летвата, като отправя предизвикателство към масмедийното репрезентиране не само на пола, но и на едностранчивото му промотиране на красота и сексуалност. В атмосферата на пищен будоар, върху диван е разположена серия от подканящи възглавници. На възглавниците - които пресъздават закръглеността и мекотата на гърди - има изображения на Роса след двойната ѝ мастектомия, на които собствените ѝ гърди са игриво заместени от сочни плодове и зеленчуци, както и други предмети. Показвайки тези изображения, тя повдига въпроси, подобни на тези на Ивекович и Мрджа по отношение на грима: кой решава какво е красиво и каква репрезентация на красотата да се промотира? В днешните медии преобладават компютърно обработени образи на изначално слаби тела със свършена кожа и големи гърди. Проектът на Лъчезар Бояджиев от 2005 г. *Раят на билборда* [Billboard Heaven] потвърждава това в неговото проучване на често срещани медийни образи из съвременния пейзаж на България. Неговите компютърно обработени манипулации на тези образи показват един дистопичен свят, където сексът напълно открито нахлува във визуалния ни спектър. Като предоставя нови модели на красота, Роса предлага алтернатива на образите на съвършенството, в които нито един индивид не може да се впише.

Женската сексуалност и пресичането ѝ със структури на държавната власт

Докато Ковалчик твърди, че красотата е била подривна категория, то всъщност тази женска сексуалност, щом се пресече с властовите структури и институции на държавата, се доказва едновременно като заплашителна и омайваща, както добре демонстрира познатият пърформанс на Саня Ивекович от 1979 г. *Триъгълник*. Изля-

зла на своя балкон по време на визитата на Генерал Тито в Загреб, когато подобна дейност е забранена, тя започва да чете книга, пие уиски и се преструва, че мастурбира, в който момент един от служителите по сигурността долу на улицата, без съмнение информиран за незаконната ѝ дейност от разположени на покрива на сградата отсреща други служители по сигурността, почуква на вратата ѝ и я моли да разчисти „всички лица и предмети“ от балкона. По думите на Пьотровски, с този перформанс Ивекович разкрива „основаващата се на визуалното дисциплина, на която тялото, и над всичко женското тяло и желания, са подчинени“⁹.

На следващата година, в комунистическа Унгария Юдит Келе използва обява във вестник, за да се предложи на търг в Парижкото биенале и „разбере колко струва“¹⁰ като художничка. Тя бива продадена като предмет, който да бъде „притежаван“ за период от време, равен на заплатената сума, което води до брак с французин, танцьор, който е гей. Така и двамата могат да процедират с брака си по начин, който няма да подложи на компромис личния им живот и също така ще помогне на Келе да емигрира на Запад. Като прави тялото си достъпно не само за обществено потребление, но и за покупка, художничката бива способна да използва спонсорирания от държавата механизъм за контрол над тялото - брака - в нейна полза. Две десетилетия по-късно сръбската художничка Таня Остоич започва сходно приключение, само че мотивацията ѝ е малко по-различна. Фрустрирана от подробните, отнемачи време и усложнени процедури, през които тя трябва да премине в опита си да получи виза за чужбина, за да покаже и говори за работата си, тя се решава да създаде работата *В търсене на съпруг с паспорт от ЕС* [*Look(ing) for a Husband with an EU passport*], но този път използвайки интернет, а не вестник, за да рекламира апела си. Както работата на Келе, и нейната приключва с брак, както и с виза да остане на Запад. И двете произведения - от социалистическото минало и от капиталистическото настояще - излагат на показ властовите структури, на които е подчинен всекидневният ни живот, които направляват поведението и легитимират връзки, като често предопределят къде можем да живеем и поради каква причина. Те излагат на показ и една недъгава система, която жените използват - едновременно в тяхна полза и вреда, - за да получат достъп до „географии на благоденствието“, като често сключват лишени от любов и насилнически бракове, за да водят „по-добър живот“. Поради социоекономически и политически причини тази миграция се случва предимно от Изток на Запад.

И докато един „фалшив“ брак за миграционни цели не привлича вниманието на властите, то еврогащите на Остоич успяват да го направят. Фотографията ѝ от 2004 г. *Без заглавие/По Курбе* изобразява самата художничка, пресъздаваща позата на модела, показан от Курбе в картината му от 1866 г. *L'Origine du monde*, като този път женските гениталии не са показани, а покрити със светлосини гащи, украсени с пръстен от звезди, напомнящ знамето на ЕС. Когато се появи по билбордите в Грац през 2006 г., изображението предизвика огромна врява, като всички - австрийското морално мнозинство, масмедии и политици, обявиха работата за неморална и обидна за жените и в крайна сметка тя беше свалена. Според Марина Гржинич обаче, работата е скандална не защото е аморална, а защото „е ‘сквернословно’ морална спрямо двойствените политически (почти

9 Ibid., p. 358.

10 Beata Hock, „Agency Gendered: Deconstructed Marriages and Migration Narratives in Contemporary Art“, in: *Art Margins* (8 юли 2011): www.artmargins.com/index.php/2-articles/636-marriages-and-migration-in-art (достъп: 6 юни 2014).

аморални) протоколи и процедури относно регулирането на мобилността в и по границите на ЕС от политиките си ... [и] ... направи обществено видими именно либидинално скверните отношения между неолибералната капиталистическа система, политиката и институциите на художествения пазар”¹¹. С други думи, като подкопава погледа и го завръща отново при тях, Остоич се конфронтира със самите политици, създаващи и поддържащи тези структури чрез образ, който *те* са създали, като ги кара да преосмислят и преразгледат механизмите, управляващи тялото, и като подсказва потенциалното им снемане. Изкарвайки на преден план женската сексуалност *визуално* обаче, нейните еврогаси се оказват по-подривни от действителен престорен брак, който на практика манипулира и всъщност осуетява установените протоколи на системата.



Таня Остоич (Сърбия/Германия), *Без заглавие/По Курбе (L'Origine du monde)*, цветна фотография 46x55 см., 2004
фото: Давид Рих, © Остоич/Рих

Tanja Ostojić (Serbia/Germany), *Untitled/After Courbet (L'Origine du monde)*, colour photo 46x55cm, 2004
photo: David Rych, © Ostojić/Rych

Предизвикателства пред пола и половите роли

Проектираните от медиите представи за красота и приемливо тяло са не само рестриктивни по отношение на пола, но и възрастта. Томислав Готовац прави това очевидно във фото серията му *Господин Лусик [Foxy Mister]*, в която застаря-

11 Marina Gržinić, "De-coloniality of Knowledge," in: Tanja Ostojić, *Integration Impossible?*, Berlin: Argo Books, 2009, p. 189.

лото му тяло заема пози и позиции на модели от порно списания. Всъщност заглавието на серията е взето от името на списанието, по което са и изображенията - *Foxy Lady*. Тук Готовач поставя под въпрос не само традиционните полови роли, като поставя голото мъжко тяло в покорната роля на женския обект, готово да бъде проникнато, но и поставя под въпрос ейджистките нагласи спрямо сексуалността и красотата, внушавайки, че остарялото, набръчкано и изкривено тяло също може да бъде красиво и плътско. Подобно на Росса, той предлага нов и включващ модел.

В периода 2007-2010 г. хърватската художничка Дина Рончевич преминава през преквалификация, за да стане автомеханик като част от художествен проект. Въпреки че има академична степен по визуални изкуства, преквалификацията е част от съзнателен избор да се провери как тя би могла да „си изкарва прехраната“ като художничка. Художничката третира преквалификацията до голяма степен като провал, понеже не успява в действителност да стане механик. Причината за това има малко общо с уменията или таланта ѝ и повече с отношението към жените и стриктната йерархия на половите роли в Хърватия към онзи момент. Например по време на задължителното чирачество тя се озовава във враждебна среда, като нито един от мъжете не вярва, че е способна да работи там, и ѝ биват поверявани само служински задачи, като почистване или закупуване на части, и в резултат на това тя придобива малко практически опит, за да стане механик.

Вместо да подеме правни действия заради дискриминация на работното място, което би я остракирало допълнително от нейния доминиран от мъже свят, в който се опитва да навлезе, тя излиза с други решения, например с *Деконструкции на кола* [*Car Deconstructions*], проект, в който тя и група момичета разглобяват кола или други превозни средства. Идеята е, че вместо да се опитва да открие как работи двигателят, като го сглоби, тя отстранява напрежението около необходимостта да трябва да се произведе нещо и кара момичетата да открият тайните на двигателя, като го разпарчетисат. Рончевич предизвиква тези момичета да видят отвъд границите на достъпните за тях модели - онези, изобразяващи мъжете като механици, а жените - като ограничени до домашната сфера например. В резултат на това момичетата започват да натрупват интерес и самоувереност в този механически свят, в който, в по-голямата му част, те смятат, че нямат място, и до който често нямат достъп, което се дължи на схващания за половите роли в съвременното общество. В този малък микрокосмос на света на Дина, тези перформативни и включващи работи успяват да породят преход към самоосъзнатост, поне сред участниците.

Докато Рончевич открива алтернативен маршрут, когато този към автомеханиката е затворен за нея, естонската художничка Фло Касеару, заедно с четири други художнички, създават *Свята нощ* [*Holy Night*], като саморефлексивен перформанс и решение на проблема как да функционираш и като художничка, и като майка в днешния свят. Петте жени правят перформанс на сцена, където сглобяват кола - символ на тяхната свобода, - докато децата им ги придружават на репетициите и си играят в страни на сцената.

Светът, в който Рончевич се озовава в първото десетилетие на 21 век, е достатъчен, за да накара хърватската ѝ колежка художничка Сандра Стерле да се разболеє физически. В перформанса *Гадене* [*Nausea*] (2008), който се случва за пръв път в Сплит, художничката повръща - или се опитва да повърне, - докато се чува песента „Мъжете на Далмация носят на вратовете си вериги“ от Мишо Ковач, култова икона на хър-

ватската фолклорна музика. За художничката песента представлява патриархалната култура на Далмация, която проектът на Рончевич демонстрира, че се простира до столицата на нацията. Както пише Ивана Баго, „[к]ато публично предизвиква повръщане и изобразява позицията си на обезвластеност в лицето на нормите на социалното мнозинство, художничката полага себе си като бунтуващ се субект“¹².



Дина Рончевич (Хърватия), *Деконструкции на кола*, перформанс, 2007-2010
фото: Pitchwise Festival, Сараево, Босна и Херцеговина, 2013

Dina Rončević (Croatia), *Car Deconstructions*, performance, 2007-2010
photo: Pitchwise Festival, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina, 2013

Катаржина Козира също става бунтуващ се субект, когато си слага фалос и влиза в мъжкото отделение на банята „Гелерт“ в Будапеща, Унгария, във видео перформанса ѝ от 1999 г. *Мъжката баня*¹³. Работата представя Полша на Венецианското биенале през 1999 г. и в медиите изригва полемика относно фалоса и високата му стойност за данъкоплатците. Докато творбата на Козира демонстрира идеята на Джудит Бътлър за пола [gender] като *изпълнен*¹⁴, противопоставено на биологичния или вродения, то това понятие беше чуждо за по-голямата част от масовата публика в Полша по него

12 От текст на Ивана Баго, цитиран в *Cargo Collective*: www.cargocollective.com/sandramerle/Nausea (достъп: 6 юни 2014)

13 За цялостно обсъждане на *Мъжката баня* и *Женската баня* на Козира, моля вж. „Filming Young Girls and Older Men: Performing Gender in Poland“, което е гл. 3 от книгата ми: Amy Bryzgel, *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*, London: IB Tauris, 2013, pp. 147-221.

14 Вж. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990 [вж. бълг. изд.: Джудит Бътлър, *Безпокойствата около родовия пол*, превод Диана Захаријева, София: Критика и Хуманизъм, 2003; думата „изпълнен“ идва от „изпълнение“ (съотв. англ. performance); бел. прев.].

време, която, след като бива подложена на изследване, потвърждава убеждението си, че полът е просто биологичен¹⁵. Предизвиквайки стабилността на бинарността мъжко-женско, дълго поддържана първо от комунистическото правителство, а после от католическата църква, полемиката около пърформанса на Козира потвърждава твърдението на Пьотровски, че тези системи на власт зависят от основаваща се на фалоцентризма култура и че всяко оспорване на този принцип заплашва статуквото. В случая на Полша това е поддържаното от католическата църква статукво, което съпътства нацията през повече от един век териториални подялби и половин век комунистическо управление. *Мъжката баня* е предходен от влизането на Козира в женската баня, две години по-рано, където заснема жените вътре и естествено им държание, без надзора на мъжкия поглед, докато Козира е сред тях. Това, което художничката научава при сравнението на тези две ситуации, е, че има еднакъв или поне сходен натиск върху мъжете да се придържат към определен стандарт. По думите ѝ „има нещо в обществото ни, което казва, че мъжете трябва да изглеждат добре, да изкарват добри пари. Трябва да го правят, за да издържат семействата си ... Трябва и да бъдат в готовност сексуално ... Единствената разлика е, че мъжете наистина не разполагат с какво да се защитят, тъй като жените започнаха да се защитават с феминизма ... но аз мисля, че и мъжете трябва да започнат да защитават себе си“¹⁶.

Това твърдение намира отзвук в идеите зад проекта на българския художник Венцислав Занков *Всичко за мъжа*, който има за цел да даде гласност на мъжките проблеми в съвременното общество и да провокира дискусията относно променящите се роли на мъжете в обществото след политическата трансформация от 1989 г.

Проектът *Корекции* на българския художник Расим демонстрира това, което Козира наблюдава в банята. В продължение на две години той прави *Корекции* на тялото си, като следва строга бодибилдинг програма и диета. Художникът заявява, че този проект отхвърля „романтичния модел за художника, който все още преобладава в България: слаб, с дълга коса и лице, белязано от безсънни нощи“¹⁷, като вместо това има за цел да трансформира тялото си в обект на изкуството. След проекта художникът отбелязва, че тялото му „носеше отличителните характеристики на красотата от шоу индустрията“¹⁸. Подобно на Ивекович и Мрджа, проектът на Расим демонстрира усилената работа, която тялото извършва, за да може на практика да се впише в масмедийния идеал. Всъщност поддържането на този телесен образ е бил толкова мъчен, че в крайна сметка той прекратява режима. Когато прави това, тялото му си възвръща предишните пропорции. Пърформансът му допълва творбата от 1972 г. на американската художничка Елеанор Антин *Извайване - традиционна скулптура* [*Carving - A Traditional Sculpture*], в който тя се подлага на строга диета за три седмици, фотографирайки тялото си всеки ден. Подобно на Расим, тя използва тялото си като материал и го скулптира, за да се впише в социално възприетата представа за красота. Това, което и двата проекта илюстрират, е невъзможността и за двата пола да се извисят до и да се впишат в стандартите на красотата и промоираните от масмедийните образ.

15 Mira Marody and Anna Giza-Poleszczuk, "Changing Images of Identity in Poland," in: Susan Gal and Gail Kligman (eds.), *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life after Socialism*, New Jersey: Princeton University Press, 2000, p. 151.

16 От интервю на авторката с Катаржина Козира, 22 септември 2007 г.

17 Както е заявено на сайта на художника: www.rassim.com/atareview2.html (достъп: 6 юни 2014).

18 Пак там.

Докато проектът на Расим проучва връзката между ролята му на художник и тази на пола му, хърватската художничка Власта Жанич се опитва да яхне тези две позиции в пърформанса и *Rožata* [Rožata], в който тя сервира няколко огромни плата от хърватски десерт (*rožata*), подобен на крем брjоле, елегантно изработен така, че да наподобява скулптурно произведение на изкуството, и поставя всеки десерт на постамент в галерията. У дома си Жанич изпълнява ролята си на художничка, като създава тези произведения на изкуството, но в галерията поема домашната роля като готвачка и домакиня, сервирайки тези вкусни произведения на изкуството на посетителите. Като разводнява границата между художничка и домакиня, тя може да съчетае както домашната, така и професионалната си роли, без да трябва да жертва едната в името на другата. Виждаме тази борба на противоречащи си роли представена в инсталацията на Дарина Алстер *Мултижена* тук в пространството на the fridge и „Хаспел“ (в контекста на София Куиър Форум 2014), която прави видими различните аспекти на личността ѝ, както и различните „социално предзададени роли“¹⁹, които е натоварена да изпълнява. Съчетаването на всички тези роли е действително невъзможно – те са толкова изискващи, колкото е и за Расим да поддържа съвършено изваяно тяло – и единственият начин да бъдеш всички тези неща е да си многооръко същество или супергерой, сякаш си *Supermatka*, или супермайка, понятие на постсоциалистическата полска майка Елзбета Яблонска, илюстрирано в едноименната ѝ фото серия от 2003 г.

Да се върнем към пърформанса на Катаржина Козира: тази работа е противоречива и поради друга причина обаче и тя е свързана с общата липса на знание за съвременното изкуство и съвременните художествени практики, които са били, до 90-те години, споделяни сред затворени групи от художници и практики на изкуството. 90-те години в Полша са наричани „десетилетие на полемиката“, като работата на Козира не е единствената, която повдига въпроси относно естеството на съвременното изкуство. Така пърформансът от 2008 г. на Стерле привлича голямо внимание в масмедии и социалните медии, пораждайки разговори из чат стаи не относно патриархалната култура, към която Стерле насочва вниманието, а относно жанра на пърформанс изкуството, който тя използва. Художничката документира тези дискусии и ги излага наред с документацията на пърформанса. В тези два примера вътрешното естество на пърформанс изкуството дава възможност на тези работи, наред с половите въпроси, които повдига, да достигне до не-художествена публика, което вероятно също дава резултат в промяна на съзнанието по време на този процес. Специално случаят на Козира демонстрира начина, по който този дискурс – върху пола, сексуалността и тялото – навлиза в публичната сфера: не както в западната култура, чрез академичен дискурс или активизъм, а чрез третия сектор и културния терен²⁰. Този феномен, който смятам за много особен при посткомунистическа Източна Европа, демонстрира не само силата, потенциала и ефикасността на изкуството, но и голямата отговорност, която съвременното изкуство носи на плещите си.

Предизвикателства пред хетеронормативността

Владислав Мамишев се превъплъщава като Мерилин Монро за пръв път в края на 80-те, като се вдъхновява от филма *Някои го предпочитат горещо*, който си спомня, че е гледал по него време на кино, и в който участват Мерилин Монро като Шугър

19 Вж. описанието на инсталацията ѝ в сайта на София Куиър Форум: www.xaspel.net/queer/bg/10-news/71-installation-darina-alster (достъп: 6 юни 2014).

20 Това е аргументът, който правя в книгата ми, срв. *Performing the East* (вж. бел. 12).

Кейн Ковалски - водеща певица в изцяло женска група, - но и Тони Къртис и Джак Лемън, преоблечени като жени. През 1986 г. Мамишев бива уволнен от армията и въдворен в психиатрична клиника, след като се преоблича като Мерилин Монро, използвайки коса от кукли, за да си оформи перука, и прекроявайки завеси за рокля. През 1989 г. Мамишев-Монро се появява на откриването на изложбата, наречена „Жените в изкуството“ в Ленинград, облечен като Мерилин, което предизвиква скандал по телевизията и в масмедиите и като резултат смъртни заплахи към художника. Неговата употреба на костюми е наричана „терапия на вероятно множествено разстройство на личността“²¹ от Олеся Туркина, а използването му на костюм и дегизировка му помагат да се ориентира според ос, която е непокорно разположена не само между половете, но и между Изток и Запад. По думите му използването на костюм и променящи се идентичности изразява желанието му „да въплътят човечеството в цялото му многообразие, самият аз да изпитам всички тези съдби, да поема върху себе си тези грехове безчет, да неутрализирам тези безкрайни добри дела, да елиминирам сексуалните, национални, социални и други различия и да остана сам себе си в това единствено многообразие“²².

През 2010 г. Мамишев е грубо нападат в Русия по време на гей побой над него. Той документира раните и възстановяването си във Facebook - още веднъж се превръща в Мерилин Монро, използвайки публичната си личност като говорител за гей правата. През 2013 г. умира трагично подобно на неговата съименничка, и при еднакво подозрителни обстоятелства, удавяйки се в няколко сантиметра вода в хотела му в Бали.

Българската художничка Боряна Росса също е отправяла предизвикателства към половите бинарности в много дълбоко-телесната ѝ работа от 2004 г. *Последният клапан*, когато, по време на пърформанс в нейния апартамент, зашива вулвата си с хирургически конци. Като прави това, тя възбраща достъпа на фалоса до тялото си, като го запечатва. Тя също така отправя предизвикателство и към патриархалните нагласи спрямо пола, като си играе с фразата „защита пътка“, намекаваща за фригидна жена, която не винаги автоматично се предоставя на мъжете за секс, като буквализира тази позиция. Акцията ѝ подсказва един бъдещ свят, свободен от полови разграничения, провиждайки общество, което „ще възприеме по-пластични представи за пол и родов пол [gender], да прегърне многообразието и да не го прокліна“²³. Половата ѝ двойственост напомня на тази на Мамишев, доколкото и той съзнателно запазва мъжкия си пол, биологически, въпреки че има външния вид на жена.

Актът да зашиеш себе си, или да смълчиш сам себе си, е форма на протест. Вместо да „остави вагината да говори“, както видяхме в работата на Шнееман, полът на Росса остава смълчан. Творбата напомня за образа на Дейвид Войнарович от кадър от филма *Тишина = Смърт*, документален филм, в който се показват реакциите на художниците към СПИН кризата в Ню Йорк Сити. Тук художникът зашива устата си, имитирайки мълчаливото отношение на щатското правителство към болестта, което само изостря кризата. През юли 2012 г. руският пърформанс художник Пьотр Павленски застава пред Казанския събор в Санкт Петербург със защити устни, в подкрепа на членките на „Пуси Райт“, срещу които към него момент се водеше про-

21 Olesya Turkina, "Russia in Search of New Identity: Art Identities in Conflict" (1998), in: *Klys*, www.klys.se/worldconference/papers/Olesya_Turkina.htm (достъп: 6 юни 2014).

22 Vladislav Mamyshev-Monroe, "Where the Heck Am I? Where Are My Things?," in: Laura Hoptman and Tomas Pospiszył, *Primary Documents*, Boston, Massachusetts: MIT Press, 2004, pp. 234-35.

23 Боряна Росса в нейния сайт: www.boryanarossa.com/the-last-valve (достъп: 6 юни 2014).

цес. Макар че при тези жестове художниците отказват да говорят, действията им може би могат да имат по-голяма релевантност в свят, който, както се надявам, че тази презентация е демонстрирала, силно се доверява на визуалното за истината.

Заключение

Докато представата за феминизъм продължава да е проблематична в постсоциалистическия Изток, феминистките жестове биват картографирани по уникални начини в сферата на съвременното изкуство. На Запад феминистките художнички се появяват през 70-те, за да повишат осъзнатостта за приноса на жените към изкуството и проблемите на жените. В отсъствието на каквото и да било кодифицирано феминистко художествено движение в Източна Европа, различни и несъизмерими жестове както от мъже, така и от жени художнички, и в социалистическия, и в постсоциалистическия периоди, се появяват, за да изложат на показ, изследват и предизвикат традиционните и уседнали представи за полова идентичност и сексуалност. Като правят това, те предлагат възможността дискурса върху пола и половата идентичност да се развие в културната сфера, обратно на академическата такава. Различните подходи към пола и половата идентичност, както от мъже, така и от жени художнички, прави възможно това, което Роса нарича „куиър начин на мислене“²⁴, при който можем да започнем да се придвижваме отвъд бинарностите на традиционните исторически наративи. В много случаи, като се използват пърформанса и перформативните жестове, всички тези художнички/художници едновременно са повишили и променили съзнанието както на публичната, така и на частната сфера. В частност това, което много от показаните тук примери в контекста на тазгодишния София Куиър Форум - „Манифестации на личното“ - разкриват, е, че личното е все така до голяма степен политическо.

24 Boryana Rossa, "Performance Documentation, Gender and Myth in the Age of Mobile Internet," непубликуван ръкопис (под печат).

PERFORMING GENDER IN EASTERN EUROPE¹

Amy Bryzgel

Introduction

The notion of feminism in Central, Eastern and Southern Europe prior to 1989 is complicated by the fact that, during that time, the women's question, on an official level, was considered largely to have been "resolved."² While the feminist movement raged in North America in the 1960s, and a feminist *art* movement began on its heels in the 1970s, women across the East, benefiting from equal job opportunities and equal pay, did not revolt. Even though in the domestic sphere, the situation was quite different, with traditional gender roles being maintained, in the social sphere, "feminism" was considered unnecessary, an annoying import from the West. The drive to rectify inequities in the private sphere was further hampered by socio-political circumstances in the East. As Martina Pachmanová has explained, in places where the state exercised control over much of everyday life, the common "enemy" for all was the totalitarian regime, "which women and men in the counterculture fought against."³ Of course not everyone, however, agreed that feminism was unnecessary. For example, in the 1970s, artists such as Jana Želibská, Natalia L.L., and Sanja Iveković created pioneering works that addressed issues of gender and femininity.

In the post-socialist period, the veneer of egalitarianism that the regimes purported to offer quickly crumbled, leaving behind the patriarchal society that had always been present beneath. That said, no new wave of feminism emerged to combat the new forces of conservative right-wing governments, nor the reinvigorated voice of the Church. Bojana Pejić has suggested that in the former Yugoslavia, for example, the aversion to feminism in the post-socialist period relates to a desire to forget the shared past of Yugoslavia following the bitter wars of the 1990s.⁴

In other countries, the Church replaced the state as the authoritarian voice, and continued to uphold traditional gender roles. Furthermore, across Central Europe, women saw femininity as a new right to exercise, following the homogenization of gender and stifling of femininity in favor of the image of the proletarian mother of the newfound socialist state. Izabela Kowalczyk has gone so far as to suggest that in the socialist period, beauty was a subversive category;⁵ however, I would add that especially in performance art and performative gestures, gender and sexuality contained equally subversive potential, which often became evident when art intersected with the public sphere.

Performance art was a preferred genre among feminist artists in North America who were working at a time when performance was rapidly gaining currency among both male and female artists, providing a platform that enabled agency in the artwork, especially in an era

1 Lecture delivered on 3 June 2014 at the fridge and Social Center Haspel, followed by a panel discussion with the participation of Luchezar Boyadjiev and Snežanka Mihaylova; editors' note.

2 See Bojana Pejić, "Eppur su muove - Introduction," in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Buchhandlung Walter König, 2010, p. 21.

3 Martina Pachmanová, "In? Out? In Between?," in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Buchhandlung Walter König, 2010, p. 39.

4 See Bojana Pejić, "The Morning After: Plavi Radion, Abstract Art and Bananas," in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Buchhandlung Walter König, 2010, p. 109.

5 Izabela Kowalczyk, "The Ambivalent Beauty," in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Cologne: Buchhandlung Walter König, 2010, p. 39.

of political activism. Performance enabled women to become active subjects, as opposed to passive objects of the artwork.⁶ Furthermore, as a relatively new art form, it seemed to offer new possibilities. For example, Robyn Brentano has argued that at this time, “there was a sense in the air that art could contribute to social change by *changing consciousness* and by operating *outside the institutional confines* of the art establishment where it could *reach a non-art public*.”⁷

The American artist Judy Chicago started the first Feminist Art Program at California State University in Fresno, California, in 1970. The following year fellow artist Miriam Schapiro established the Feminist Art Program at the California Institute of the Arts, and the now-iconic *Womanhouse*, a collaborative feminist art project, including installation and performance, was created in this context. In North America, these developments in feminist art followed on from the decade of the 1960s, which witnessed the women’s rights movement, the FDA approval of the combined oral contraceptive pill (1961) and the Equal Pay Act (1963). Feminist art was thus a consequence and continuation of the civil rights’ movements of the 1960s. Achieving equality (at least in name and in theory) in everyday life, women artists sought a similar goal in the realm of art, long dominated by male practitioners (an especially salient issue since the reprise of the concept and figure of the male “artist genius” in the 1950s).

In Carolee Schneeman’s 1975 performance *Interior Scroll*, for example, the artist pulls a text from her vagina, and proceeds to read it, enabling the female sex organ, as opposed to the phallus, to speak. Much of the consciousness raising sessions that took place in the context of feminist art and activism in the 1970s were focused on giving voice to women’s issues. The often used slogan of the feminist movement, “the personal is political,” underscores this idea that the individual issues that women faced in society, which were at that point largely ignored and not discussed, were relevant to political discussions regarding gender and the body in society, and who has the right to control and legislate it.

Furthermore, following the Stonewall Riots of 1969, openly gay artists such as Robert Mapplethorpe, Keith Haring and David Wojnarowicz began to create works that specifically addressed themes of homosexuality and homoeroticism. Haring’s graffiti art and murals, seen throughout the streets of New York City and on subway cars in the 1980s, functioned as public political protests against the Reagan administration’s mishandling of the AIDS crisis, and brought attention to human rights issues through the arts.

In this paper I would like to explore the manner in which artists from Eastern Europe used performance art to explore, expose and challenge traditional gender roles, especially by focusing on representations of masculinity, femininity and notions of beauty. While in Eastern Europe we cannot speak of a feminist art movement, the explorations of gender in art exist as evidence of cracks in the monolithic grand narrative of traditional heteronormative gender roles supported by the state. As Piotr Piotrowski has argued, the socialist and communist regimes in Eastern Europe depended on the maintenance of these gender roles. In his words, “any authority system, including the totalitarian system that is its extreme version, can function safely only under conditions that ensure the stability of the hierarchically defined social structure based on phallocentrism...” and therefore “a challenge posed to those principles also posed a challenge to the totalitarian regime.”⁸ In this paper I argue that although there was (and remains) no cohesive social or artistic feminist movement

6 Although this notion has largely been contested by Amelia Jones, for example.

7 Jayne Wark, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Canada: McGill-Queen’s University Press, 2006, p. 32

8 Piotr Piotrowski, *Art in the Shadow of Yalta*, London: Reaktion, 2009, p. 385.

in Eastern Europe, the probing of gender by the artists I shall discuss represents a distinct challenge to the stability of the hierarchically defined social structure.

Representations of women and notions of beauty

In socialist Yugoslavia, which succeeded in combining consumer culture with ideology, the situation was ripe for critique of the culture of the spectacle, the reification of the female body and the male gaze. Sanja Iveković, for example, scrutinized these mechanisms at work in the mass media, exposing the manner in which femininity and notions of beauty are constructed. In her 1976 video performance, *Make-Up, Make-Down*, the application of make-up is fetishized, by being shown as a sensual act. The camera focuses on the female subject's cleavage and hands (her face is not visible), which slowly manipulate and caress various objects containing make-up: tubes of lipstick and mascara, a bottle of lotion, etc. She followed this piece with the performance *Un Jour Violente*, where she applied make-up and dressed according to an advertisement in *Marie Claire*, which told women how to live glamorous lives through their style. In the course of the performance, in three different spaces, she applied three different "looks" provided by the magazine: tender, violent and secret, attempting to become or align with the *representation* of woman.

Nearly three decades later, in 2009, Borjana Mrđa, from Banja Luka, Bosnia and Herzegovina, continues this interrogation of the image and the construction of beauty. In the video performance *Almost Perfect Work*, the artist applied lipstick using a specially constructed glove, the tips of which contained tubes of lipstick. In this piece, the artist's face became the work surface, and the sounds of a construction site, heard in the background, confirm the activity as such. Here, Mrđa has turned Iveković's sensual act of manipulating phallic tubes of makeup into an awkward one, as the glove is difficult to use gracefully as a lipstick applicator. Instead of cleavage and gentle movement, the viewer sees the hard work and toil that it takes to beautify oneself. In some ways, this performance is Mrđa's *jour violente*, suggesting that this struggle against the image is ongoing. Furthermore, the reconstitution of these gestures demonstrated the continued relevance of their examination.

Boryana Rossa's installation, from the series *Amazonian Armor*, displayed in the context of the Sofia Queer Forum (2014), raises the stakes by challenging the mass media's representation not only of gender, but its one-sided promotion of beauty and sexuality. In a sumptuous boudoir setting, a series of inviting pillows are placed on a sofa. The pillows - which evoke the roundness and softness of breasts - contain images of Rossa following her double mastectomy, playfully substituting luscious fruits and vegetables, among other items, for her own breasts. In providing these images, she raises similar questions that Iveković and Mrđa did with regard to makeup: who decides what is beautiful, and what representation of beauty are they promoting? Predominant in today's media are photoshopped pristine slim bodies with perfect skin and large breasts. Luchezar Boyadjiev's 2005 project, *Billboard Heaven*, confirms that, in his examination of common media images found throughout the contemporary landscape of Bulgaria. His photoshopped manipulations of those images shows a dystopian world where sex completely and overtly invades our visual frame. In providing new models of beauty, Rossa offers an alternative to the images of perfection that no individual can live up to.

Female sexuality and its intersection with state power structures

While Kowalczyk maintained that beauty was a subversive category, it is this female sexuality, in fact, that has proven to be both threatening and tantalizing when it intersects with

state power structures and institutions, as demonstrated in Sanja Iveković's well-known 1979 performance *Triangle*. Appearing on her balcony during the arrival of General Tito in Zagreb, when such activity was forbidden, she proceeded to read a book, drink whisky, and pretended to masturbate, at which point one of the security guards from the street below, who had no doubt been informed about her illicit activity by the security officers stationed on the roof of the building across the street, knocked on her door and asked her to remove "all persons and things" from the balcony. In Piotrowski's words, with this performance, Iveković revealed the "visually based discipline to which the body, above all the female body and her sexual desires, is subjected."⁹

The following year, in communist Hungary, Judit Kele used a newspaper advertisement to auction herself off at the Paris Biennale to "learn what she was worth"¹⁰ as an artist. She was sold as an object to be "owned" for a period of time, relative to the amount that was paid, which resulted in a marriage to a French man, a dancer, who was gay. In this way both could proceed with the marriage in a way that would not compromise their personal lives, and would also enable Kele to emigrate to the West. By making her body not only available for public consumption but also for purchase, the artist was able to use the state-sponsored mechanism of control over the body - marriage - to her advantage. Two decades later, Serbian artist Tanja Ostojić embarked on a similar journey, but her motivation was slightly different. Frustrated by the elaborate, time-consuming and complicated procedures that the artist needed to go through to obtain a visa to travel abroad, to exhibit and speak about her work, she decided to *Look(ing) for a Husband with an EU passport*, this time using the Internet, as opposed to the newspaper, to advertise her plea. Like Kele's piece, hers ended in a marriage, as well as a visa to remain in the West. Both pieces, from the socialist past and the capitalist present, expose the power structures to which our daily lives are subjected, which govern behavior and legitimize relationships, often determining where we can live and for what reason. It also exposes a flawed system that women use - both to their advantage and detriment - to gain access to "affluent geographies," often entering into loveless and abusive marriages in order to have a "better life." For socio-economic and political reasons, this migration occurs primarily from East to West.

While a "fake" marriage for the purposes of migration did not attract the attention of the authorities, Ostojić's Euro-panties did. Her 2004 photograph, *Untitled/After Courbet*, depicts the artist herself recreating the pose of the model captured by Courbet in his 1866 painting *L'Origine du monde*, and this time the female genitalia is not exposed, but covered with bright blue panties adorned with a ring of stars, evoking the EU flag. When the image appeared on billboards in Graz in 2006, it sparked a huge outcry, with the Austrian moral majority, mass media, and politicians all declaring the work immoral and offensive to women, and eventually the work was taken down. According to Marina Gržinić, however, the work was scandalous not because it was amoral, but because "it was 'obscenely' moral about dubious political (almost amoral) protocols and procedures regarding the regulation of mobility within and at the borders of the EU by its politicians... [and]... made publicly visible precisely the libidinal obscene relations between the neo-liberal capitalist system, politics and the institutions of the art market."¹¹ In other words, by subverting

9 Ibid., p. 358.

10 Beata Hock, "Agency Gendered: Deconstructed Marriages and Migration Narratives in Contemporary Art," in: *Art Margins* (8 July 2011), www.artmargins.com/index.php/2-articles/636--marriages-and-migration-in-art (accessed June 6, 2014).

11 Marina Gržinić, "De-coloniality of Knowledge," in: Tanja Ostojić, *Integration Impossible?*, Berlin: Argo Books, 2009, p. 189.

the gaze and returning it back to them, Ostojić confronts the very politicians creating and maintaining these structures with an image *they* have created, forcing them to reexamine and revisit these mechanisms governing the body, and suggesting their potential overthrow. In foregrounding female sexuality *visually*, however, her Euro-panties proved more subversive than an actual sham marriage that in fact manipulated and actually defeated the protocols held in place by the system.

Challenging gender and gender roles

The media-projected notions of beauty and the acceptable body are not only restrictive with regard to gender, but also to age. Tomislav Gotovac makes that apparent in his *Foxy Mister* photo series, in which his aged body adopts the poses and positions of models seen in porn magazines. In fact, the title of the series is taken from the name of the magazine on which the images were based: *Foxy Lady*. Here, Gotovac challenges not only traditional gender roles, placing the naked male body in the submissive role of the female object, ready to be penetrated, but he also challenges ageist attitudes toward sexuality and beauty, suggesting that the aged, wrinkled and distorted body can also be beautiful and sensual. Like Rossa, he offers a new and more inclusive model.

From 2007-2010, Croatian artist Dina Rončević underwent re-training to become an auto mechanic, as part of an artistic project. Although she had an academic qualification in visual art, the retraining was part of a conscious effort to see how she could “make a living” as an artist. The artist considers the retraining to have been largely a failure, because she did not manage to actually become a mechanic. The reason for this has less to do with her skills or talent than with the attitude toward women and a strict hierarchy of gender roles in Croatia at the time. For example, during her obligatory apprenticeship, she found herself in a hostile environment, as none of the men believed her capable of working there, and only entrusted her with menial tasks, such as cleaning up or going to get parts. As a result, she gained little practical experience to become a mechanic.

Instead of taking legal action for discrimination in the workplace, which would have further ostracized her from the male-dominated world that she was trying to enter, she came up with different solutions, for example *Car Deconstructions*, a project in which she and a group of girls dismantle a car or other vehicle. The idea was that instead of trying to figure out how an engine worked by putting one together, she removed the pressure of having to produce something, and had the girls discover the engine’s secrets by taking it apart. Rončević challenged these girls to see beyond the limits of the models available to them, those that depict men as mechanics and women as confined to the domestic sphere, for example. As a result, the girls started to gain interest and confidence in this mechanical world that, for the most part, they believed they had no place in, and are often denied access to, owing to conceptions regarding gender roles in contemporary society. In this small microcosm of Dina’s world, these performative and participatory pieces did generate a shift in consciousness, at least among the participants.

While Rončević forged an alternative path when the one toward auto mechanic was closed to her, Estonian artist Flo Kasearu, together with four other female artists, created *Holy Night* as a self-reflexive performance and solution to the problem of how to function both as an artist and mother in today’s world. The five women enact a performance on stage where they put together a car - a symbol of their freedom - while their children accompany them to rehearsals, and play on the side of the stage.

The world that Rončević found herself in the first decade of the 21st century was enough

to make fellow Croatian artist Sandra Sterle physically ill. In *Nausea* (2008), which she first performed in Split, the artist vomited - or attempted to vomit - while the song "A Dalmatian Man Wears a Chain Around his Neck" by Mišo Kovač, a cult icon of Croatian folk music, plays in the background. For the artist, the song represents the patriarchal culture of Dalmatia, which Rončević's project demonstrates extends to the nation's capitol. As Ivana Bago has written, "[b]y publicly inducing vomiting and displaying her own position of powerlessness in the face of the norms of the social majority, the artist constitutes herself as a subject in rebellion."¹²



Катаржина Козира, *Мъжката баня*, видео инсталация, 1999, благодарение на фондация „Катаржина Козира“

Katarzyna Kozyra, *The Men's Bathhouse*, video installation, 1999, courtesy of the Katarzyna Kozyra Foundation

Katarzyna Kozyra also became a subject in rebellion when she put on a fake phallus and entered the men's section of the Gellert Bathhouse in Budapest, Hungary, in the 1999 video performance, *The Men's Bathhouse*.¹³ The piece represented Poland at the 1999 Venice Biennale, and a controversy erupted in the media surrounding the phallus and its great cost to the taxpayers. While Kozyra's piece demonstrated Judith Butler's idea of gender as *performed*,¹⁴ as opposed to biological or inherent, this concept was foreign to most of

12 From a text by Ivana Bago, quoted on *Cargo Collective*: www.cargocollective.com/sandrasterle/Nausea (accessed June 6, 2014)

13 For a thorough discussion of *The Men's Bathhouse* and *The Women's Bathhouse* by Kozyra, please see "Filming Young Girls and Older Men: Performing Gender in Poland," which is chapter three of my book: Amy Bryzgel, *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*, London: IB Tauris, 2013, pp. 147-221.

14 See Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.

the general public in Poland at the time, who, when surveyed, affirmed that they believed gender to be simply biological.¹⁵ In challenging the stability of the male-female binary that had long been upheld first by the communist government and then later by the Catholic Church, the controversy surrounding Kozyra's performance confirms Piotrowski's claim that these authority systems depend on a culture based in phallocentrism, and any contestation of that principle threatens the status quo. In the case of Poland, this is the status quo maintained by the Catholic Church, which got the nation through over one century of partitions and a half-century of communist rule.

The Men's Bathhouse was preceded by Kozyra's entrance into a women's bathhouse, two years earlier, where she filmed the women there acting naturally, outside the male gaze, Kozyra among them. What the artist learned, in comparing these two situations, was that there is an equal or at least similar pressure on men to conform to a certain standard. In her words "there is something in our society that says that men have to look good, earn a good living. They have to in order to support their family... They also have to be sexually ready... The only thing is that men don't really have anything to protect themselves with, because women have started to protect themselves with feminism... but I think that men should start to protect themselves as well."¹⁶

This statement echoes the ideas behind Bulgarian artist Ventsislav Zankov's project *All About Him*, which aimed to give voice to men's issues in contemporary society, and provoked discussion surrounding the changing roles of men in society following the political transformation of 1989.

The project *Corrections*, by Bulgarian artist Rassim (Rassim Krastev) demonstrates what Kozyra had observed in the bathhouse. Over the course of two years, the artist made *Corrections* to his own body, by following a rigorous body-building program and diet. The artist stated that this project rejects "the romantic model of the artist still prevalent in Bulgaria, thin, with long hair and face marked by the sleepless nights,"¹⁷ and instead aims to transform his own body into a work of art. After the project, the artist remarked that his body "carried the marks of the beauty of the show industry."¹⁸ Like with Iveković and Mrđa, Rassim's project demonstrates the hard work that it takes for a body to in fact conform to the mass media ideal. In fact, maintaining this body image was so arduous that he eventually stopped the regime. When he did, his body resumed its previous proportions. His performance complements American artist Eleanor Antin's 1972 piece, *Carving - A Traditional Sculpture*, wherein she subjected herself to a strict diet over the course of three weeks, photographing her body each day. Like Rassim, she uses her body as the material and sculpts it to conform to the socially accepted notion of beauty. What both projects illustrate is the impossibility for either gender to live up to and conform to the standards of beauty and image promoted by the mass media.

While Rassim's project probed the relationship between his role as artist and that of his gender, Croatian artist Vlasta Žanić attempted to straddle these two positions in her performative piece *Rožata*, in which she made several large servings of a Croatian dessert (*rožata*) that is similar to crème brûlée, elegantly crafted so as to resemble a sculptural

15 Mira Marody and Anna Giza-Poleszczuk, "Changing Images of Identity in Poland," in: Susan Gal and Gail Kligman (eds.), *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life after Socialism*, New Jersey: Princeton University Press, 2000, p. 151.

16 Katarzyna Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

17 As stated on the artist's website: www.rassim.com/atareview2.html (accessed June 6, 2014).

18 Ibid.

work of art, and placed each on a pedestal as such in the gallery. At home, Žanić performed her role as artist by creating these works of art, but in the gallery assumed a domestic role as chef and hostess, serving these delicious artworks to the guests in attendance. In blurring the lines between artist and host, the artist is able to combine both her domestic and professional roles, not having to sacrifice one for the other. We see this struggle with conflicting roles represented in Darina Alster's installation at the space of the fridge and Haspel (in the context of Sofia Queer Forum 2014), *Multi-Woman*, which makes visible the various aspects of her personality, as well as the various "socially predetermined roles"¹⁹ that she is burdened to perform. The combination of all of these roles is virtually impossible - as demanding as it is for Rassim to maintain a perfectly chiseled body - and the only way to be all of these things is to be a several-handed creature or a superhero, similar to *Supermatka*, or supermom, a concept of the post-socialist Polish mother which Elżbieta Jabłońska illustrated in her 2003 photo series.



Любомир Армутлиев (България), *Портрет на мъж, облечен в тениска 38* (модел: Венцислав Занков), билборд, 2007, в проекта *Всичко за мъжа* с куратор Венцислав Занков (България)

Ljubomir Armutiev (Bulgaria), *Portrait of a Man Wearing a T-Shirt 38* (Model: Ventsislav Zankov), billboard, 2007, in the project *All About Him* curated by Ventsislav Zankov (Bulgaria)

Returning to Katarzyna Kozyra's performance, this piece was controversial for another reason, however, and that has to do with the general lack of knowledge regarding contemporary art and contemporary art practices which had, until the 1990s, been shared among closed groups of artists and art practitioners. The 1990s in Poland has been called the "decade of controversy," and Kozyra's piece was not the only one that raised questions as to the nature of contemporary art. Likewise, Sterle's 2008 performance attracted a great deal of attention in the mass media and on social media, generating conversations in chat rooms *not* about the patriarchal culture that Sterle called attention to, but about the genre of performance art that she used. The artist documented these discussions, and exhibited them along with the documentation of the performance piece. In these two examples, the visceral nature of performance art enabled these works, along with the gender issues they raised, to reach a non-art public, which also perhaps resulted in a change of consciousness along the way. Kozyra's case, especially, demonstrates the manner in which this discourse - on gender, sexuality and the body - entered into the public sphere: not, as in Western culture, through academic discourse or activism, but through the third sector or cultural domain.²⁰ This phenomenon, which I believe is very particular to post-communist Eastern

19 See the description of her installation on the Sofia Queer Forum website: www.xaspel.net/queer/en/10-news/72-installation-darina-alster-en (accessed June 6, 2014).

20 This is the argument that I also made in my book, cf. *Performing the East* (see footnote 12).

Europe, demonstrates not only the power, potential and efficacy of art, but also the great responsibility that contemporary artists bear on their shoulders.

Challenging hetero-normativity

Vladislav Mamyshev first became Marilyn Monroe in the 1980s, taking inspiration from the film *Some Like it Hot*, which he recalls seeing in theaters at that time, and which features not only Marilyn Monroe as Sugar Cane Kowalski - the lead singer in an all-female band - but also Tony Curtis and Jack Lemon in drag. In 1986 Mamyshev was discharged from the army and committed to a psychiatric hospital after he dressed up as Marilyn Monroe using hair from dolls to fashion a wig and altering curtains for a dress. In 1989 Mamyshev-Monroe appeared at the opening of an exhibition entitled *Women in Art* in Leningrad dressed as Marilyn, which caused a scandal on television and in the mass media, resulting in death threats to the artist. The artist's use of disguises has been called a "therapy of possible multiple-personality disorder"²¹ by Olesya Turkina, and Mamyshev's use of costume and disguise helps him orient himself on an axis that is defiantly between not only gender binaries, but also between East and West. In his words, his use of costume and alternate identities expresses his desire "to embody mankind in all its variety, experience all these destinies myself, take on myself all these countless sins, neutralise these countless good deeds, eliminate sexual, national, social and other differences and remain myself in this singular variety."²²

In 2010, Mamyshev was violently attacked in Russia in an act of gay bashing. He documented his injury and his recovery on Facebook; he became Marilyn Monroe once again, using his public personality as a spokesperson for gay rights. In 2013, he died as tragically as his namesake, and under equally suspicious circumstances, drowning in a few inches of water at his hotel in Bali.

Bulgarian artist Boryana Rossa has also challenged gender binaries in her very visceral piece from 2004, *The Last Valve*, when, in a private performance in her apartment, she sewed shut her vulva with surgical thread. In doing so, she denies access to her body through the phallus by sealing it closed. She also challenges patriarchal attitudes toward gender by playing on the phrase "stitched up cunt," referring to a woman who is frigid and doesn't always automatically make herself available to the male for sex, by literalizing this position. Her action suggests a future world that is free of gender distinctions, envisioning a society that will "accept more flexible notions of sex and gender, to embrace diversity and not to curse it."²³ Her gender ambiguity resembles Mamyshev's, insofar as the artist deliberately maintained his male gender, biologically, despite having the outward appearance of a female.

The act of sewing oneself shut, or silencing oneself, is a form of protest. Instead of "letting the vagina speak," as we saw in Schneeman's work, Rossa's sex remains silent. The piece recalls the image of David Wojnarowicz in a film still from the movie *Silence = Death*, a documentary featuring artists' reactions to the AIDS crisis in New York City. Here, the artist sewed his mouth shut, mimicking the US government's tight-lipped attitude toward the disease, which only exacerbated the crisis. In July 2012, Russian performance artist Petr Pavlensky stood in front of St. Petersburg's Kazan Cathedral with his lips sewn shut, in support of the members of Pussy Riot who were on trial at that time. Although in these gestures the artists refuse to

21 Olesya Turkina, "Russia in Search of New Identity: Art Identities in Conflict" (1998), in: *Klys*, www.klys.se/worldconference/papers/Olesya_Turkina.htm (accessed June 6, 2014).

22 Vladislav Mamyshev-Monroe, "Where the Heck Am I? Where Are My Things?," in: Laura Hoptman and Tomas Pospisyl, *Primary Documents*, Boston, Massachusetts: MIT Press, 2004, pp. 234-35.

23 Boryana Rossa, on her website: www.boryanarossa.com/the-last-valve (accessed June 6, 2014).

speak, their actions can perhaps have more relevance in a world that is, as I hope this essay has demonstrated, heavily reliant on the visual for truth.

Conclusion

While the notion of feminism continues to be problematic in the post-socialist East, feminist gestures are mapped in unique ways in the sphere of contemporary art. In the West, feminist artists emerged in the 1970s to raise awareness of women's contributions to art and women's issues. In the absence of any codified feminist art movement in Eastern Europe, various and disparate gestures, by both male and female artists, in both the socialist and post-socialist periods emerged to expose, explore and challenge traditional and received notions of gender identity and sexuality. In doing so, they offer the opportunity for the discourse on gender and gender identity to develop in the cultural sphere, as opposed to the academic one. The varying approaches to gender and sexual identity, by both male and female artists, enables what Rossa has called a "queer mode of thinking,"²⁴ in which we can begin to move beyond the binaries of traditional historical narratives. In many cases, by utilizing performance and performative gestures all of these artists have both raised and changed consciousness in both the public and private spheres. In particular, what many of the examples seen here in the context of this year's Sofia Queer Forum, *Manifestations of the Personal*, reveal, is that the personal is still very much political.



Боряна Росса и УЛТРАФУТУРО (България), *Последният клапан*, перформанс, 2004,
фото: Алла Георгиева

Boryana Rossa and ULTRAFUTURO (Bulgaria) *The Last Valve*, performance, 2004,
photo: Alla Georgieva

²⁴ Boryana Rossa, "Performance Documentation, Gender and Myth in the Age of Mobile Internet," unpublished manuscript (forthcoming).

КОМЕНТАР

на Снежанка Михайлова

Ще започна с проблема за историческото реконструиране. Това, което е налице, е колекция от събития или жестове. Историците ни разказват изкуството като колекциониране на жестове, а артистите често се отнасят към работата си като към жест. Отдалечили сме се от отношението към изкуството като към жива форма, като растение. Мисълта в този смисъл като форма на живот. Фактът на осъзнаването на опита не ме отделя от изживяването, от това да съм в корелация. Първият въпрос е как историята навлиза в този по-крехък терен на корелацията, която е по-нестабилна, по-трудно четима, как историческият дискурс може да се съпротивлява на собствената си склонност да стабилизира и създава йерархии? И какъв е този език, който може да изговаря нестабилността? Разбира се, индиректно препращам и към силно присъстващото усещане за липса на политически модел, идеи или движение, което е способно да изрази тази корелация и да я направи оперативна, отвъд, разбира се, личните и индивидуални решения. Първият ми коментар: как това, което изживяваме, прозвучава политически, без по необходимост да трябва да сме способни да стабилизираме дискурс на една отсъстваща историческа кохерентност?

А това води директно и до второто ми наблюдение по отношение на пърформанса. В лекцията си въвеждате пърформанса в контекста на пола като „[п]ърформансът оспособява жените да се превърнат в активни субекти на художествената творба, в противопоставка на пасивни такива“. Може би един проблем в действителност тук е същата онази представа за субект, добавената стойност на бъденето активен субект. Днешното изразяване, макар и да живеем с постмодерна представа за субект, все още е изразяване, до определена степен свързано с тази силна модерна идея за активния субект, мъж или жена, който е свободен, докато бива активно ангажиран в акт на репрезентиране или ангажиран критически при изразяването си, най-често с думи. Този картезиански модел, при който вътрешният ни живот и опит не може да бъде освободен от същото онова активно мислене, което в крайна сметка се разглежда като акт на репрезентиране. Това, което ме интересува в пърформанса, е подривната възможност, чрез която пърформансът трябва да ситуира мисленето извън този модел. Ситуираното мислене прави очевидно това, че да се мисли не е по необходимост да се организира дискурс, да се мисли не е по необходимост да се мисли с думи, да се мисли не е по необходимост да си активен, и че мисленето е и рецептивност, чувстване, слушане. Така че възможността да се разшири и може би да се стигне до опит на мисълта, в който аз не съм в ролята на еманципираната жена (независимо от какъв пол е тази фигура), за да съм свободна или свободен, а по-скоро съм в едно състояние на чувстване и мислене, което мога да споделя с другия, без субективната ми отговорност да стабилизирам. И тук изниква разликата между дискурса и това да бъдеш собственият си глас. Пърформансът не е по необходимост активно изразяване в тази степен, а е повече определено предразположение и изследване. Защото, ако репрезентацията не е вече там, където политиката може да бъде преживявана и споделяна, въпросът е как това акустично пространство на живота, което свързва мисълта, тялото, чувството, не страда от остатъците на модерната субектност, а има своето си място в един модус на взаимно признание?

COMMENTARY

by Snejanka Mihaylova

The first question is the one of historical reconstruction. We have collections of events or gestures. I am often thinking about maybe exiting the historiographical idea of art as the collection of gestures and approaching art as living form, as a plant, which lives with its environment, but also where the experience of it is not distinguished from it. Cognition in this sense would be seen as a form of life. The fact that I am aware of certain experiences does not separate me from experiencing, from being in a correlation. So, how does history enter this more fragile terrain of the correlation which is more unstable, less readable? How can historical discourse resist its own tendency to stabilize and create hierarchies of what is to be included, which ultimately creates opacity? And what is this language which can speak of instability? Of course I am also indirectly referring to the absolutely defused sensation of a lack of political models, ideas or movements, which is able to express this correlation and make it operative on a larger scale, outside personal and individual decisions. And this is then the first comment: How is what we are living still politically relevant, without necessarily stabilizing a discourse?

And this relates directly also to my second observation in relation to performance. In the lecture you are introducing performance in the context of gender as “[p]erformance [which] enabled women to become active subjects, as opposed to passive objects of the artwork.” Maybe one problem is actually, the same notion of the subject here, the plus value of being an active subject. Today’s expression, even though we are living with a post-modern notion of the subject, is still an expression to a certain extent related to this strong modern idea of an active subject, a man or woman, a subject which is free, whereas actively engaging in an act of representing or critically engaged in a production of discourse. This Cartesian mode, in which our inner life and experience cannot be disentangled from the same active thinking which ultimately is viewed as an act of representing. So what interests me in performance is the subversive possibility which performance has to situate thinking. The situated thinking makes evident that to think is not necessarily to organize a discourse, to think is not necessarily to think in words, to think is not necessarily to be active, and thinking is also receiving, feeling, listening. So there is a possibility to extend and maybe to arrive at an experience of thought in which I am not the emancipated woman, but more in a state of being, something I can share but without necessarily feeling a responsibility to stabilize. And here emerges the difference between practices of discourse and the experience of having a voice or being a voice. Performance is not necessarily an active expression to this extent, but more a certain acoustic disposition. Because if representation is not where politics can be experienced anymore and shared, the question is how this acoustic space of life is not sealed in the residues of modern subjectivity, but has its place within a mode of mutual recognition?

КОМЕНТАР

на Лъчезар Бояджиев

Заради нашата лекторка днес ще говоря на английски. Да се надяваме, че този панел ще започне един много нужен дебат в България относно перформанс изкуството и произхода му тук, както и връзката му със социалната сфера.

Колкото и да мразя бинарни опозиции, те са необходими. По отношение на перформанс изкуството, и особено в България, трябва да си припомним поне три бинарни опозиции. Първата е разликата между свидетел и участник. Никакъв перформанс не е възможен, ако няма свидетел, иначе ще си бъде просто събитие от живота и някакъв вид практика - така че няма да бъде запомнен, хората няма да говорят за него, няма да е възможно по-късно да се показва през „свидетелски показания“ (документация), както е при тази лекция. Това е важно и понеже в България перформансът като такъв е труден за дефиниране - той или е свързан с театъра и сцената; или е перформанс за видео камерата или за фотографската камера. Но дори извън България често перформанс акциите, например както в практиката на споменатия в лекцията Томислав Готовац, се оказват представяни впоследствие като видео или фотографски произведения на изкуството.

Втората, и по мое виждане, много по-важна бинарна опозиция има общо с историческия фон - най-малкото в България, но вероятно и в цяла Източна Европа. Исторически погледнато, през последните 25-30 години има много близка връзка между представата за свобода - както тя бе схващана преди 1989 г., както беше възприемана незабавно след 1989 г. и падането на Берлинската стена и както се разглежда днес, от една страна; и от друга страна - тялото, човешкото тяло, като част от колективното тяло преди 1989 г.; или като индивидуално тяло по-късно; или като поединично социално тяло, като протестиращо тяло, като артистично тяло и т.н.

И третият, и най-малко важен аспект - си мисля (но за мен е мост към това, да ви дам примери) - е разликата, когато се говори за пол и родов пол [gender], разликата между биологически аспекти и перформативни аспекти. Перформативните аспекти биват отразени в социалната сфера и са видими само в тази сфера, мисля си. Примерите, които искам да ви дам, са свързани с мъже артисти и с пола като проблем за мъжа, както и за жената в тази страна. Имало е примери на перформанс изкуство, документирано в България през последните 10-15 години или повече, например някои работи на Илиян Лалев. Той е известен артист, който първо се записва на уроци, за да стане боксьор (с което се занимаваше и без това в някакъв етап от живота си). После, и по-важното, се записва на курс, като артистична акция, за да стане готвач и така да деконструира мъжествеността, като се има предвид в същото време и че той е очевидно много мъжествен, съвсем мъж си е.

Много по-рано, през 1995 г., след някои дебати в артистичните кръгове и по-точно в Института за съвременно изкуство - София, наш колега, Калин Серапионов, взе участие в дебати относно това, че някак си във визуалните изкуства в България отсъства практика, свързана с хомосексуалността като такава, и в изкуствата. Мисля, че беше коментар на Яра Бубнова - относно липсващия образ на хомосексуалността, мъжка или женска, в изкуството, около 1995 г. Серапионов нямаше опит в това, но за целите на дебата създаде една фотоинсталация, наречена *Липсващата категория*, и въпросът, който постави, бе: защо липсва? Като се има предвид, че съответната жизнена ситуация си я имаше, а в София по същото време имаше много

жизнена гей общност; по него време в София имаше и ярка травеститска клубна сцена. Контактът ни с тази част от софийската алтернативна сцена към онзи момент беше през Мариела Гемишева - модна дизайнерка, която правеше авангардни модни представления, поставящи под въпрос медийния образ на жената през 90-те (а и днес), както и проблеми на пола чрез модата. Тя беше до голяма степен въввлечена в гей и травеститската сцени в средата на 90-те и към края им. Но тези среди не бяха видими в художествената практика и дори и днес са невидими. А още, разбира се, имаме и примера с проекта *Всичко за мъжа* на Венцислав Занков, който поставя под въпрос не феминизма, а тоталната липса на неговия мъжки аналог в България.



Само че големият пример, който искам да ви дам, идва от собствения ми опит по отношение разликата между перформативните и биологически аспекти на пола, и е свързан с произведение, което в крайна сметка бе показано на билборд, като фотографска творба, но първоначално беше произведено като един вид перформанс. Това е работа на Кирил Прашков от преди повече от 10 години. Образът върху билборда представлява следният текст: „Днес е трудно да бъдеш мачо“. Номерът е в това, че текстът видимо е „написан“ със специфично жълтеникава течност - всъщност е пикня върху сняг.

Та значи, за да се произведе този текст и за да бъде доказана поантата, че днес е трудно да бъдеш мачо (мисля, че това беше в началото на 2002 г.), Прашков заведе четирима души, той, аз, Правдолюб Иванов и четвърти човек в една кола (както и много бира, през януари, странно...) на едно много студено, заснежено място извън София, в покрайнините на града. Препминахме и малко през Витоша в търсене на истински сняг, върху който се опитвахме да произведем текста, като пиехме бира и после пикаехме върху белия сняг, докато се опитвахме да „напишем, като изрисуваме“ по буква, може и цяла дума, по този специален начин...

И така, след втората бутилка бира забравяш за пола си... След третата бутилка си мислиш, че си част от някаква водопроводна система, ти си водопровод, вече не си... вече не командваш собственото си тяло. Проблемът беше и в това, че след третата бутилка бира пикнята повече няма цвят. И както се оказа, главният момент е, че без значение дали си мъж, или жена, ти трябва поне една бутилка, за да произведеш една буква, един символ. Та изчислете колко от нас са били там и колко бутилки трябваха и т.н.... В крайна сметка проблемът, ако можем така да го кажем, за осъзнатостта на изчезващото ти тяло, както и за цветовата наситеност, беше разрешен от Прашков. Като опитен графичен дизайнер той ни замоли да направим просто различни компоненти от графични символи - кръг, крива, точка и т.н.; тази или онази форма. После всичко това беше заснето и впоследствие дигитализирано, преобразувано във векторна графика, от която може да се произведе шрифт, буква, текст.

За мен конкретно тази работа е сякаш аз правех нещо като пърформанс. Фактът си съществува - освен че ако не ви кажа историята на „производството“ на тази работа, няма да можете да знаете нищо относно перформативната ѝ част, като само гледате



фотографията на билборда. И в това се състои поантата на това, да има както свидетел, така и изпълнител при художествената форма на пърформанса. В театъра тези функции и „обуславящи“ положения/средства биват предоставени от сцената, за-весата и т.н. В театъра всичко това са белези на системата на театъра; при пърформанса като форма на визуалните изкуства не е толкова просто, много по-сложно е.

Що се отнася до ситуацията в България, бих искал да предложа бърз исторически преглед относно това, как тази разлика, една важна разлика за изкуството и неговата социална интеграция - разликата между биологическите аспекти и перформативните аспекти, - как тя е възникнала тук през последните десетилетия в контекста на представата за свобода, и по-специално - свободата на тялото. Ще ви разкажа това под формата на пример от 80-те, от т.нар. плажна култура по българското

Черноморие; по къмпингите, дискотеките, малките барове и нудистките плажове. Това минипространство на специфична форма на социална организация беше като „убежище“ на свободата - хора от целия съветски блок прекарваха времето си на плажа заедно и това беше нещо, което беше все по-трудно и по-трудно да бъде контролирано от властите. От началото до края на 80-те по българското Черноморие нямаше значение дали си мъж или жена, такъв или онакъв; просто си беше до голяма степен международно пространство, предимно в рамките на съветския блок, но по някакъв начин беше и равнопоставено, точно според образцовото обещание на онзи социален модел. Споменавам това само защото ми е потребно, за да ви дам един друг пример отпреди 3 или 4 години по-късно, от началото на 90-те, когато не само че нещата започнаха да ескалират драстично за цялостния начин на живот и социална организация, а и защото уж имаше много повече свобода навсякъде. Беше вече след падането на Берлинската стена и към онзи момент свободата бе нещо, което се базираше на това, което си гледал по американските филми. Това бяха възприетите представи - един вид мълва без жизнен опит зад нея. Това не бяха представи, отработени в това конкретно общество в България, поне не и все още към началото на 90-те. Днес е различно - има повече осъзнатост, сякаш че свободата е не само абстрактно понятие, а е повече като обществен договор поне на нивото на закона, конституцията. Но като че ли към ден днешен знаем, че е нужно да работиш върху свободата, нужно е през цялото време да предоговаряш какво е свободата и цялата голяма история зад всичко това.

Но както и да е, примерът ми е свързан с факта, че в началото на 90-те по черноморските плажове свободата на тялото (която, мисля, че е нужната предпоставка, за да има пърформанс като художествена форма на съвременното изкуство) вече не се преживяваше в международен контекст на полово равенство и някакъв вид сексуална невинност... даже наивност. Към началото на 90-те свободата на тялото се „преживяваше“ в контекста на т.нар. конкурси „Мис Монокини“ и „Мистър Голям Кур“, където, мисля, че освен всичко друго се роди разликата между свидетел и изпълнител. Там и тогава, от плажната култура на 80-те, се появи ясно скъсване и отграничаване от отминалите представи и практики. Не е важно кои точно са изпълнителите, кои са „звездите“ в конкурсите, състезаващите се тела, макар че тогава представата за „образцовото“, „звездно“ тяло се роди в тази страна и също беше отразявана от медиите. Истински важното нещо беше публиката в различието си като цяло от участващите кандидат/к/и - това беше публика от семейства, в която децата седяха до баби, майки и татковци, наблюдавайки заедно изложените на показ цицики и курове. Тогава публичната сфера и частната сфера, както и медийната сфера като част от публичната сфера, започнаха да се отграничават една от друга. Също тогава се появи и представата за тялото-модел, както и представата за изпълнителя, наблюдателя, медийното око, документиращо всичко това и т.н. В крайна сметка тук бихме могли да открием, в случая на България, произхода на разликата между биологическите и перформативните аспекти на пърформанса и особено в социалната му релевантност, проблеми на пола и т.н.

В края на 90-те имаше две важни творби от български артисти, които за мен обозначават пристигането на тази ново-„родена“ разлика спрямо визуалните изкуства, днес ги виждаме под формата на видео. Едната е вече споменатата *Корекции* на Расим, която има и друга импликация. Той ползваше западни пари като спонсорство от един от музеите FRAC във Франция, FRAC Languedoc-Roussillon в Монпелие. Докато пресъздаваше тялото си като траеща във времето пърформанс творба, той също

така спази обещанието, което Източна Европа, и специално България, всъщност не спазваше - получаване на финансова помощ от Запад с идеята за трансформация и промяна. Той спази обещанието, но като цяло голяма част от западните пари бяха прехосани в Източна Европа след 1989 г. чрез корупция, лошо управление, присвоявания и т.н. Както и да е, Расим пресъздаде тялото си. Още преди това той казваше на всички, че е най-добрият български артист; казваше на всички и че е арт звезда - никой не знаеше съвсем защо, но след като многократно повтори, че е звезда и, нещо повече, след като произведе тялото си като творба на пърформанс изкуство, никой не се съмняваше в него. Расим произвеждаше собствения си свидетел в степената, в която произвеждаше и творбата на изкуството си.

По същото време Боряна Роса създаде едно брилянтно видео, което съм имал шанса да използвам в една моя работа от 2004 г. Това е компилация от видео работи от 15 български артисти, като беше показана за пръв път в Берлин на една изложба, наречена *Посткомунистическата ситуация*. Цялата компилация носи името *Свобода (е) за начинаещи* и използва видеа най-вече от пърформанси. Тя следва еволюцията на представата какво е свободата в България след 1989 г. в художествени видео работи. Работата на Роса се казва *Между луната и слънцето* и това, което се вижда във видеото, е как нанася грим върху части от тялото си. Само че това не е грим за разкрасяване; всъщност тя симулира синини и знаци за домашно насилие, което не знаем случило ли се е или не. За мен това е противоположното съответствие на *Корекции* на Расим. В онзи момент тя освен това препращаше и към това различно пространство на тялото - биологичното и перформативното ведно.

И сега голям скок 10 години по-късно и 2005 г. ... Ейми Брицгел току-що показва работата ми *Раят на билборда* от 2005 г. Това беше моментът на много вулгарно изличаване на публичното пространство от комерсиални образи; на насилническото превземане на публичното пространство от частния интерес. Тогава дилемата между свидетеля и изпълнителя стана част от визуалния интерфейс на града, на визуално възприеманите процеси в обществото така, както биваха отразявани върху интерфейса на София. В България това беше свързано и с еволюцията на медийното пространство - в онзи момент рекламата започна да предпоставя някаква опозиция към публичната сфера в България; започна да препраща към отделния потребител, един нов вид неокapиталистически субект, консумиращ „гражданин“, който стана много по-видим по онова време в сравнение с пространството на самия град. Днес е друго, тъй като рекламата е по-малко, но има повече дискусии относно града, който е много по-видим като такъв за обитателите си. Този момент от 2004-2005 г. е, когато можеше всъщност да се започне критика на медийните образи. Мисля, че всъщност не е възможно никакво пърформанс изкуство, особено за камерата, освен ако няма медийен образ, към който да се отправя. Това е нужно над всичко, за да обозначите разликата между свидетеля и изпълнителя. А артистът има тази постоянна позиция на превключване между свидетел на нещо, случващо се в социалната сфера, и после да се намесва като изпълнител и тогава да трансформира всички останали като негов/неин свидетел. Именно при тези флукутации се появява тази динамика на това, като как можеш да повлияеш на нещо в социалната сфера.

Краят на изказването ми е свързан с последните две или три години, когато разполагаме с друго превключване по отношение статуса на тялото у нас, особено тялото в публичното пространство и по-специално - тялото по улиците във време на протести, без значение как се държиш на улицата по време на протест (а те, както всички знаете, са много популярни в тази страна през последните 3 години); без

значение каква позиция защитаваш или представяш; без значение от каква партия или дебат си част - общото впечатление е, че всички тези протести са много перформативни. Не само в България, но точно сега говоря за България. Мислех си, защо това е така? И за щастие мисля, че има някакъв вид обяснение и еволюция, която може да се мисли и за която да се говори. Може да бъде осъзнаването, че всичко това е част от мен, точно както аз съм част от това (гражданско) общество. Мисля, че тази извънредно перформативна склонност в поведението на хората в публичното пространство се роди от това, че хората поеха много повече отговорност чрез телата си. Само че освен ако няма конкретно доказателство, което може да бъде представено, че това се случва, нямам добра идея как по-нататък да защита поантата си.

Миналото лято, по време на протестите от 2013 г. - и отново, не говоря за политическите зависимости на тази или онази личност или тази или онази протестна акция, тук имаше някои много вулгарни примери, за съжаление. Имаше и много добри примери за този нов вид поведение на тялото в публичното пространство, което много силно наподобява пърформанс. Говоря за един наш колега, Правдолюб Иванов, чието поведение в публичното пространство стана „лицето на протестите“ с неговите лозунги, които държеше високо във вдигнатите си ръце. Пренебрегвайки за момент политическата му позиция, както и духовитите и феноменално ефективни текстове от лозунгите, ще кажа, че той се държеше като един вид паметник, поведението му като протестиращ беше много повече като поведението на изпълнител-протестиращ, като някой, който осъзнава, че има свидетел, че има някой, който го гледа. Той съзнаваше, че гледащият го субект е или окоото на медията, или окоото на властта и авторитета, окоото на полицията, окоото на другите протестиращи, на противниковия лагер и т.н.

И така, в България поне, историята на пърформанса, историята на политическите последици и приложения на пърформанса е свързана с много други определящи жанра неща. Свързана е с документацията на всички пърформанси; свързана е с медийните репрезентации на социалната релевантност, но и с медийните репрезентации на артистичните актове. И накрая днес преминава, по време на това последно превключване, през публичния протест на улиците. Да се надяваме, че за в бъдеще артистите, които са социално осъзнати и може би активисти, може и да развият много по-осъзнати начини на държание и перформативно действие по време на протести, което може да има много по-валидни последици за ролята на изкуството в обществото.

COMMENTARY

by Luchezar Boyadjiev

For the sake of our lecturer tonight I will speak in English. Hopefully this panel will start a much needed debate in Bulgaria about performance art and its origin here as well as its relation with the social sphere.

As much as I hate binary oppositons, they are needed. With performance art, and specifically in Bulgaria, we need to remember at least three sets of binary oppositions. Number one is the difference between the witness and the participant. No performance is possible unless there is a witness, otherwise it would just be a life event and some kind of practice; without a witness it will not be remembered, people will not talk about it, it will not be possible to show it later on via "witness accounts" (documentation) like at this lecture. This is also important because in Bulgaria performance as such is hard to define: it is either related to theater and the stage; or it is performance for the video camera or for the photographic camera. But even outside of Bulgaria very often performance actions, for instance like in the practice of Tomislav Gotovac mentioned in the lecture, they end up being presented afterwards as video or photographic artworks.

The second and, in my view, much more important binary opposition, has to do with the historical background, at the very least in Bulgaria but possibly in all of Eastern Europe. Historically, in the last 25 to 30 years there is a very close relationship between the notion of freedom (as it was conceived before 1989, as it was perceived immediately after 1989 and the fall of the Berlin Wall and as it is seen nowadays) on the one side and on the other side the body (the human body, as part of the collective body before 1989; or as an individual body later on; or as a single-item social body, as a protesting body, as an artistic body and so on).

And the third and least important aspect I think (but for me it is a bridge to give you examples), is the difference, when talking about sex and gender, the difference between biological aspects and performative aspects. The performative aspects are reflected in the social sphere and they are only visible in that sphere, I think. The examples I want to give you have to do with male artists and they have to do with gender as a problem for the man, as well as for the woman here in this country.

There have been such examples of performance art documented in Bulgaria in the last 10 to 15 or more years, for instance some works of Iliyan Lalev. He is a famous artist who first took a course and became a boxer (which he was doing anyways at some point in his life). Then, more importantly, he took a course, as an artistic action, to become a cook and thus deconstruct his maleness, provided that he is at that same time obviously very masculine, very much male.

Much earlier in 1995, after some debates in artistic circles and more specifically within the Institute of Contemporary Art - Sofia, a colleague of ours, Kalin Serapionov, took part in debates suggesting that somehow there is a missing practice in visual arts in Bulgaria concerning homosexuality as such and in the arts. I think it was Iara Boubnova's comment - about the lacking image of homosexuality, male and female, in art around 1995. Serapionov did not have experience in that but for the sake of the debate he created a photographic installation titled *The Wanted Category*, and the question he posed was why is it missing? Given that there was certainly the life situation, and there was a vibrant gay community in Sofia at the time; there was also a lively transvestite club scene in Sofia at the time. Our contact to that part of the Sofia alternative scene at the time was through Mariela Gemisheva - a fashion designer who was doing avantgarde fashion shows questioning the media image of the woman in the 90s (and nowadays) as well as

gender issues via fashion. She was very much involved in the gay and transvestite scenes in the mid- and late 90s. But these were not visible in the art practice and even now it is still invisible. And then of course is the example of the project *All About Him* by Ventsislav Zankov questioning not feminism but the total lack of the opposite thing in Bulgaria. However, THE example I want to give you from my own experience concerning the difference between the performative and the biological aspects of gender, has to do with an artwork that ended up being shown on a billboard, as a photographic work, but it was originally made as a kind of performance. This is a work by Kiril Prashkov from more than 10 years ago. The image on the billboard represents a text, which reads: "It is hard to be a macho nowadays." The trick is that the text is visibly "written" by a specific yellowish liquid (it is actually pee on snow).

So, in order to produce this text and to prove the point that it is very hard to be a macho nowadays (I think this was in early 2002), he took four of us, Prashkov, myself, Pravdoliub Ivanov and a fourth person with one car (as well as plenty of beer in January, strange...) to a very cold, snowy location outside of Sofia in the outskirts of the city. We went through the Vitosha Mountain looking for pristine snow where we were trying to



produce this text by drinking beer and then peeing on the white snow while trying to "draw-write" a letter, maybe a whole word in this special way...

Now, after the second bottle of beer you forget all about your gender... After the third bottle you think you are just a part of some piping system, you are a pipe, you are no longer... you are no longer in command of your own body. The problem was also that after the third bottle there is no colour in the pee. And as it turned out, the main thing is that no matter whether you are male or female, you need at least one bottle to produce one letter, one character. So, calculate how many of us were there and how many bottles were needed and so on ... Ultimately, the problem of the, shall we say, disappearing body awareness as well as colour saturation, was solved by Prashkov. As an experienced

graphic designer he asked us to just make different components for the characters - a circle, a hook, a dot, etc.; this form or that form. Then all of this was photographed and then digitized, transformed into vector graphics from which one can produce a font, a letter, a text.

This particular work, for me, was like I was performing something. There is the fact that unless I told you the story of the "production" of this work you would not be able to know anything about the performative part of it only from looking at the photograph on the billboard. And that is the point about having both the witness and the performer in the art form of the performance. In theater these functions and "framing" conditions/ devices are provided by the stage, the curtain, etc. In theater all these are marks of the system of the theater; in performance as a form of visual arts it is not as simple as that, it is more complex.

Concerning the situation in Bulgaria, I would like to offer a brief historical background about this difference, an important difference for art and for its social integration, the difference between the biological aspects and performative aspects, and how it evolved here in the last decades in the context of the notion of freedom, and more specifically the freedom of the body. I will tell you this in the form of an example from the 80s, from the so-called beach culture on the Black Sea coast of Bulgaria: in the campsites, the discotheques, the small bars and on the nudist beaches. This mini-space of specific form of societal organization was like a "pocket" of freedom - people from all over the Soviet block would spend time on the beach together and that was something that the authorities found progressively less and less possible to control. By the early to mid-80s on the Black Sea coast of Bulgaria it did not matter whether you are male or female, this or that; it was simply very much international, within the Soviet block mostly, but it was also equal in a way.

I am mentioning this only because I need to give you another example from just 3 or 4 years later, from the beginning of the 90s, when things not only started evolving drastically for the whole way of life and societal organization, but also because supposedly there was much more freedom all over. It was already after the fall of the Berlin Wall and freedom was by then something that you based on what you had seen in American movies. Those were the accepted notions - a kind of hearsay with no life experiences behind it. Those were not notions that were worked out in this particular society in Bulgaria, at least not yet at the time of the early 1990s. Nowadays it is different; there is more awareness, it seems, that freedom is not only an abstract notion but is more like a social contract at least on the level of the law, the constitution. But it seems we also know by now that you need to work on it, you need to renegotiate all the time what freedom is, though there is also the heavy-duty philosophical notion of what freedom is and the whole big history behind that.

Anyway, my example has to do with the fact that in the very early 90s freedom of the body (which I think is the prerequisite needed in order to have performance as an art form of contemporary art) was no longer experienced on the Black Sea beaches in an international context of gender equality and some kind of sexual innocence, even naïveté. By the very early 90s freedom of the body was being "experienced" in the context of the so-called "Miss Monokini" contests, "Mister Big Dick" contests, where I think, among other things, the difference between the witness and the performer was born. A clear break and a distinction with the past notions and practices appeared then and there from the beach culture of the 1980s. It is not important who exactly are the performers, who are the "stars" in the contests, the competing bodies, though this is when the notion of the "sample," the "star" body was born in this country and also reflected in the media. The

really important thing was the audience in its difference as a whole from the performing contestants - that was a family audience where children sat next to grannies, moms and pops, altogether observing tits and dicks on display. This is when the public sphere and the private sphere, and also the media sphere as part of the public sphere, started being distinguished from one another. This is also when the notion of the model body appeared, as well as the notion of the performer, the observer, the media eye documenting all of that and so on. Ultimately, this is where we might be able to find, in the case of Bulgaria, the origin of the difference between the biological and the performative aspects of performance and especially in its social relevance, gender issues, etc.

Now, in the mid-90s there were two important works from Bulgarian artists that for me signify the arrival of this newly "born" difference to visual arts. Now we see them in the form of video. One is the already mentioned *Corrections* by Rassim, which has also another implication too. He used Western money as sponsorship from one of the FRAC museums in France, the FRAC Languedoc-Roussillon in Montpellier. While he redesigned his body as a long-term performance piece of work, he also delivered on the promise that Eastern Europe, and Bulgaria specifically, actually did not do: getting financial assistance from the West with the idea of transformation and change. He did it but in general a lot of Western money was wasted in Eastern Europe after 1989 by corruption, mismanagement, misappropriation and so on. Anyway, Rassim redesigned his body. Even before that he was telling everybody that he is the best Bulgarian artist; he was also telling everybody that he is an art star; nobody knew quite why, but after he repeated many times that he was a star and further after he produced his body as a work of performance art, nobody doubted him. Rassim was producing his witness as much as he was producing the work of his art.

At the same time Boryana Rossa made a brilliant video, which I have had the chance to use in a work of mine from 2004. It is a compilation of videos by nearly 15 artists from Bulgaria, and it was shown first in Berlin at an exhibition called *The Post-Communist Condition*. The whole compilation is titled *Freedom Is for Beginners*, and it uses videos of performances mostly. It follows the evolution of this notion of what freedom is in Bulgaria after 1989 in video artworks. Rossa's work is titled *Between the Moon and the Sunshine* and what you see on the video is how she is putting make-up on parts of her body. However, it is not beauty make-up; she is actually simulating bruises and signs of domestic abuse, and we do not know if it really happened or not. For me this is the counterpart to Rassim's *Corrections*. She was also referring to that different space of the body at the time, to the biological and the performative together.

Now a big jump to 10 years later and 2005: Amy Bryzgel just showed here my work *Billboard Heaven* from 2005. That was the moment of very vulgar erasing of public space by commercial images, of the violent overtaking of public space by private interest. This is when the dilemma between the witness and the performer became part of the visual interface of the city, of the visually perceptible processes in society as reflected on Sofia's interface. In Bulgaria this was also related to the evolution of media space - this is when advertisement started implying some opposition to the public sphere in Bulgaria; it started referring to the single consumer, a new kind of a neo-capitalist subject, a consuming "citizen" who became much more visible at the time than the space of the city itself. Now it is different as there is less advertisement but more debate about the city which is much more visible as such to its inhabitants. This moment in 2004-2005 is when one can actually start criticizing the media images. I think that in fact no performance art, especially for the camera, is possible unless there is a media image to refer to. Most of all you need that in order to designate the difference between a witness and a performer.

And the artist has this constant position of switching between being a witness to something that is happening in the social sphere and then interfering as performer and then transforming everybody else as his witness. It is in these fluctuations that there appears this dynamic of how you can influence something in the social sphere.

The end of what I am going to say has to do with the last two or three years, when we have another switch concerning the status of the body here, especially the body in public space, and more specifically the body on the streets at times of protests. No matter how you behave on the street during a protest (and they are very popular in this country for the last 3 years, as you all know), no matter what position you defend or present, no matter what kind of party or debate you are part of, the general impression is that all these protests are very performative. Not only in Bulgaria, but I am talking about Bulgaria right now. And I have been thinking why is that so? And luckily, there is some sort of, I think, explanation and evolution one can think of and talk about. It could be the realization that this all is part of me, just like I am part of this (civil) society. I think this overly performative inclination of people's behavior in public space is born because of people taking much more responsibility for their own bodies. However, unless there is a concrete proof that one can present that this is happening, I have no good idea as to how to defend the point further.

Last summer during the protests of 2013 - again, I am not talking about the political allegiances of this or that person or this or that protesting action, there were some very vulgar examples here, regretfully. There were also very good examples for this new kind of body behavior in public space that is strongly performance-like. I am talking about a colleague of ours, Pravdoliub Ivanov, whose behavior in public space became "the face of the protests" with his slogans held high up in his outstretched hand. Disregarding for the moment his political position as well as the witty and phenomenally effective texts of the slogans, I will say that he was behaving as a kind of monument; his behavior as a protester was much more like the behavior of a performing protester, as somebody who is aware that there is a witness, that there is somebody looking at him. He was aware that the subject looking at him is the eye of the media, the eye of power and authority, the eye of the police, the eye of the other protesters, of the opposing camp, and so on. So, in Bulgaria, at least, the story of performance, the story of political implications and applications of performance, is related to many other things that define the genre. It relates to the documentation of all performances; it relates to media representations of social relevance but also to media representation of artistic acts. And it goes ultimately nowadays, during this last switch, through the public protest on the streets. Hopefully in the future artists who are socially aware (and maybe activists) might develop much more conscious behaviors and performative actions during protests that could have much more valid implications in terms of the role of art in society.

SUBSCRIBE
FOR THE
CAYBIES!



МАНИФЕСТАЦИИ НА ЛИЧНОТО

групова изложба

29 май - 5 юли 2014, галерия „Васка Емануилова“

MANIFESTATIONS OF THE PERSONAL

group exhibition

29 May - 5 July 2014, Vaska Emanouilova Gallery

Светозара Александрова

Метафизика на красотата

2014

колаж от изкуствени нокти

Работата на Светозара Александрова представлява фина мандала от изкуствени нокти в различни цветове и големина. В артистичната си практика Александрова изхожда от естетиката на съществуването в едно комерсиално общество. Темата на проекта ѝ е фокусирана върху женската идентичност, модни тенденции и самоувереност. Най-важната част от индивидуалността и самочувствието се базират върху самоувереността. Основата на самоувереността, която Александрова търси, е балансът между личност, характер и външен вид. Всеки си има специален ритуал как да се издокара, как да се хареса, как да бъде себе си. Почти навсякъде дрехите и външният вид са изключително важни за социалните взаимоотношения и успех. В работата си Александрова използва тези елементи от женската външност, които пораждат особено усещане за цялост на образа на жената.

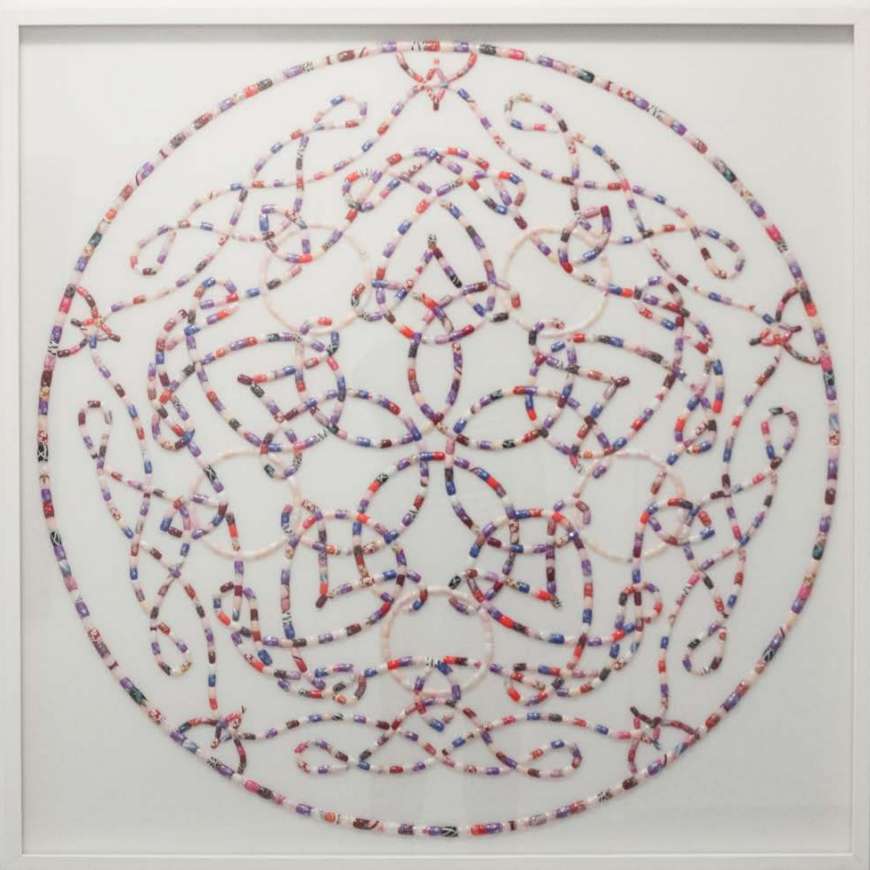
Svetozara Alexandrova

Metaphysics of Beauty

2014

collage made of artificial nails

Svetozara Alexandrova's work is a fine mandala made of plastic nails in different colours and size. In her artistic practice Alexandrova draws on the aesthetics of existence in a commercial society. Her project's theme is focused on female identity, fashion trends and self-confidence. The most important parts of individuality and self-confidence are based on self-determination. The basis of self-determination, which Alexandrova explores, is the balance between personality, character and appearance. Everyone has a special ritual regarding how to make oneself beautiful, how to be likeable, how to be oneself. Almost everywhere clothes and appearance are extremely important for social relations and success. In her works Alexandrova uses these elements of female appearance which generate a peculiar feeling of completeness of the female image.



Кирил Биков
Любовен празник

2014

инсталация

дигитален принт, корито, стол, кърпа, сапун

А преди празника на пасхата, Исус, знаейки, че е настанал часът Му да премине от този свят към Отца, като беше възлюбил Своите, които бяха на света, до край ги възлюби.
(Йоан 13:1)

После наля вода в умивалника и почна да мие нозете на учениците и да ги изтрива с престилката, с която бе препасан.
(Йоан 13:5)

В свята работа Кирил Биков търси нови интерпретации на религиозни мотиви и ритуали като първообраз на сексуални практики и фетиши. Той прави умел паралел между религиозния стремеж към рая, нирваната, върховното пречистване и (менталната и физическа) наслада, която тялото предлага. В инсталацията си *Любовен празник* Биков изследва ритуала с умиването на краката, който датира от най-древни времена и е свързан с пречистване и смирение. По време на Тайната вечеря Исус умива краката на своите ученици и ги учи, че „слугата не е по-горен от господаря си, нито пратеникът е по-горен от онзи, който го е изпратил“ (Йоан 13:16). Биков разглежда библиейския мотив като основа на едни от най-разпространените сексуални практики - изострянето на отношенията доминиращ-доминиран и фетишизацията на краката.

Kiril Bikov
Love Feast

2014

installation

digital print, trough, chair, towel, soap

Now before the feast of the passover, when Jesus knew that his hour was come that he should depart out of this world unto the Father, having loved his own which were in the world, he loved them unto the end.
(John 13:1)

After that, he poured water into a basin and began to wash his disciples' feet, drying them with the towel that was wrapped around him.
(John 13:5)

In his work Kiril Bikov is looking for new interpretations of religious motifs and rituals as the arche-images of sexual practices and fetishes. He makes a skilfull parallel between the religious striving toward heaven, nirvana, supreme purification and the (mental and physical) enjoyment that the body offers. In his installation *Love Feast* Bikov investigates the ritual of feet-washing, which dates as early as ancient times and is related to purification and humility. During the Last Supper, Jesus washed his disciples' feet and taught them: "Verily, verily, I say unto you, The servant is not greater than his lord; neither he that is sent greater than he that sent him" (John 13:16). Bikov sees this Bible motif as the basis for one of the most widespread sexual practices: the exacerbation of the relationships between the dominating and the dominated and the fetishization of feet.



Войн де Войн

Femmely

2014

инсталация

фотография, обекти, видео

Подлагайки себе си на хипноза, Войн де Войн иска да вникне в дълбините на съзнанието си в търсене на повече информация за кодовете на идентичност и сексуалност. Използвайки и идеализирайки образа на майката като абсолютния модел за женственост и красота, и неин личен снимков архив, желанието му е да деконструира реалното време (сега), търсейки знаци и посоки, в които той би осъзнал собственото си формиране на идентичност, идваща от външната действителност към феномените на вътрешния свят.

Voin de Voin

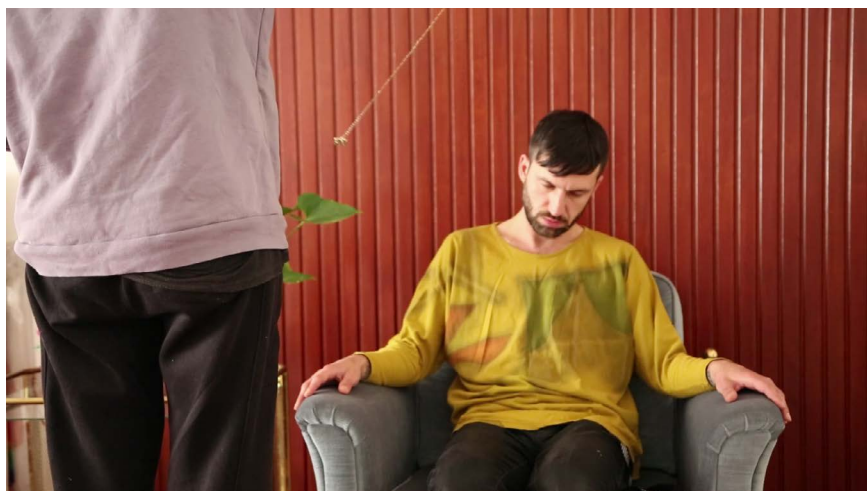
Femmely

2014

installation

photography, objects, video

By undergoing hypnosis, Voin de Voin wants to reach deeper into his consciousness, searching for more information about the codes of identity and sexuality. Using and idealizing the image of the mother as the absolute model of femininity and beauty, as well as her photo archive, his desire is to deconstruct real time (the now) in search of signs and directions where he would become aware of his own identity formation, which comes from outside reality towards the phenomena of the internal world.





Антония Гюрковска

Drawing 2x2.2m

2013

черно-бяло видео, 30'

Непосилната лекота на битието

2014

масло, акрил, емайлна боя, графит, спрей, колаж

65x65 см. + 65x65 см. + 35x27 см.

Творбата е самоизразяване. ... Самоизразяването е неизбежно.

Агнес Мартин, *The Perfection Underlying Life* (1973)

В живописната си работа Антония Гюрковска набелязва отправни точки, движи се между пространствени и ментални нива, които наслоява и върху които нанася болезнени разрези, зеещи празни и изглеждащи пренаситени със значения в същото време. Работата ѝ *Непосилната лекота на битието* е съставявана от три платна, базирани върху едноименния роман на Милан Кундера. Трите картини имат за цел да оформят и предложат връзка помежду си, използвайки както живописния способ, така и директната референция. Картините са създадени заедно и са предвидени да бъдат показвани така.

Видеото *Drawing, 2x2.2m* е сублимният момент на интимност на композицията. То представлява запис от изпълнението и оставянето на следи и очертания от тялото на самата артистка върху хартия за рисуване с точния размер, който тялото може да обхване. Не създадената рисунка, а видеото е единственото доказателство, което остава за извършеното действие.

Antonia Gurkovska

Drawing 2x2.2m

2013

black-and-white video, 30'

The Unbearable Lightness of Being

2014

oil paint, acrylic paint, enamel paint, graphite, spray, collage

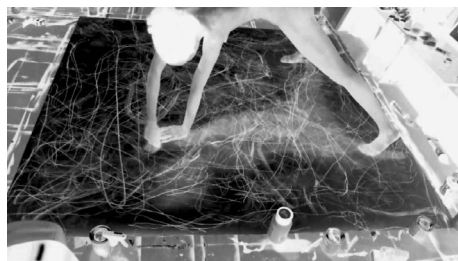
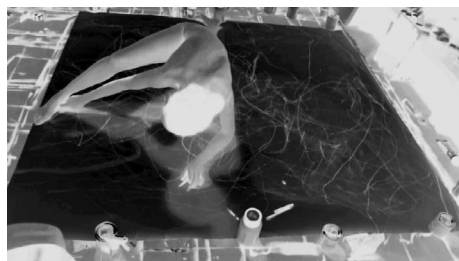
65x65cm + 65x65cm + 35x27cm

The work is self-expression. ... Self-expression is unavoidable.

Agnes Martin, *The Perfection Underlying Life* (1973)

In her paintings, Antonia Gurkovska marks points of departure, moving between spaces and mental levels such as being bedclothed and undergoing painful incisions, gazing empty and looking as if oversaturated with meaning at the same time. Her work *The Unbearable Lightness of Being* is composed of three paintings based on the novel with the same title by Milan Kundera. The three paintings aim at forming and offering a connection between themselves by using the method of painting as well as one of direct referencing. Her paintings are made together and are meant to be seen that way.

The video *Drawing, 2x2.2m* is the sublime moment of the composition's intimacy. It is a recording of the performing and making of marks and lineaments from the artist's own body on the drawing paper which trace the exact size that her body would cover. It is not the drawing but the video which serves as the only proof left behind for the action performed.



Иво Димчев
Мислейки (Брюксел)
2013
фотография

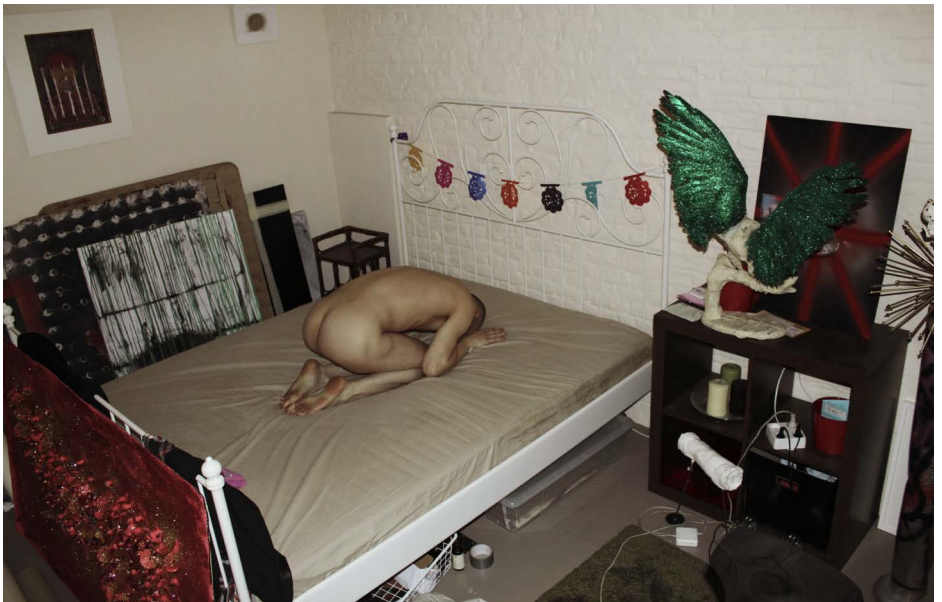
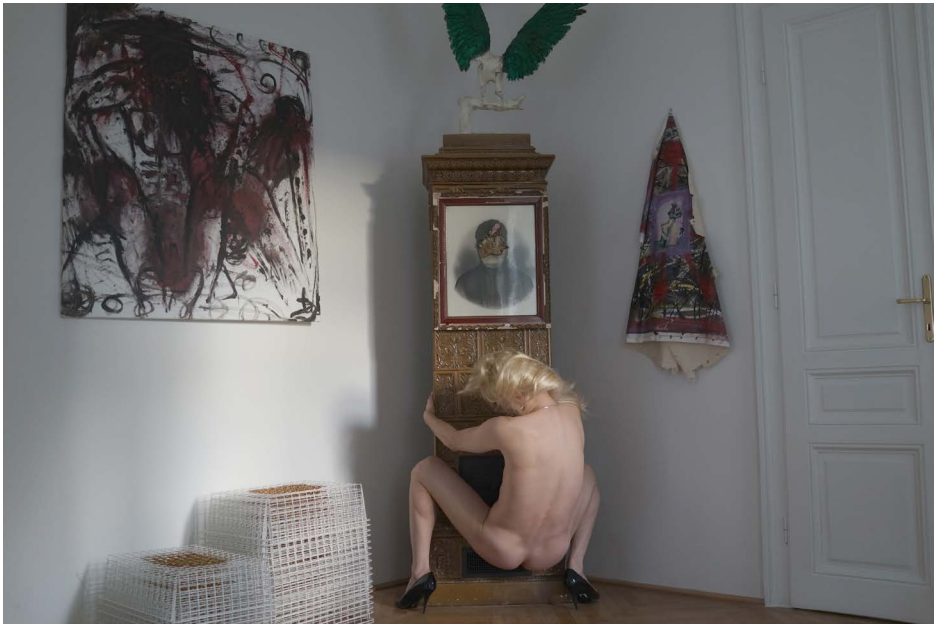
В очакване на гостите (Виена)
2013
фотография

Работата на Иво Димчев, независимо дали в сферата на изпълнителските изкуства, живописата или фотографията, е белязана от противоречия, болезнена откровеност и търсене и преоткриване на нови и нови идентичности. В изложбата той се представи с фотографии, заснети в дома му, интимни автопортрети, възпроизвеждащи отново мотива за неспокойното търсене и предизвикателството към хетеронормативността.

Ivo Dimchev
Thinking (Brussels)
2013
photography

Waiting for the Guests (Vienna)
2013
photography

Whether in performance arts, painting or photography, Ivo Dimchev's work is marked by contradictions, painful openness and the search for and rediscovery of yet new identities. In the exhibition he presented photographs made at his home, intimate self-portraits reproducing yet again the motif of the hectic search and the challenge to heteronormativity.



Станка Колева

Еротика

2013

фотография, Chinon CE4

В огледалото не моето тяло видях, а светлина

2013

фотография, Chinon CE4

Фотографиите на Станка Колева представят на пръв поглед традиционен еротичен портрет, в който позициите на мъжа и жената са ясно и непоклатимо дефинирани: жената - гола и съблазнителна пред обектива, мъжът - наблюдателят, който я съзерцава през лещата на фотоапарата. Аналоговата техника още повече засилва усещането за фотографската традиция от началото на века. Фактът, че фотографиите са всъщност автопортрети, неочаквано преобръща смисъла и възприемането им - жената вече не е обект на нечие желание, а свободна жена, изразяваща своята сексуалност и желание без да трябва да бъде нечия муза или модел.

Stanka Koleva

Erotica

2013

photography, Chinon CE4

In the Mirror I Saw My Body Not, But Light

2013

photography, Chinon CE4

At first sight, Stanka Koleva's photographs represent a traditional erotic portrait, where male and female postures are clearly and firmly defined; the female is naked and seductive in front of the camera and the male is the contemplating observer behind the camera. The analogue technique augments even further the feeling for turn-of-the-century photographic traditionalism. The fact that the photographs are self-portraits unexpectedly reverses the meaning of their being perceived: the female is no longer the object of someone's desire but is a free woman, expressing her sexuality and desire without having to be someone's muse or model.

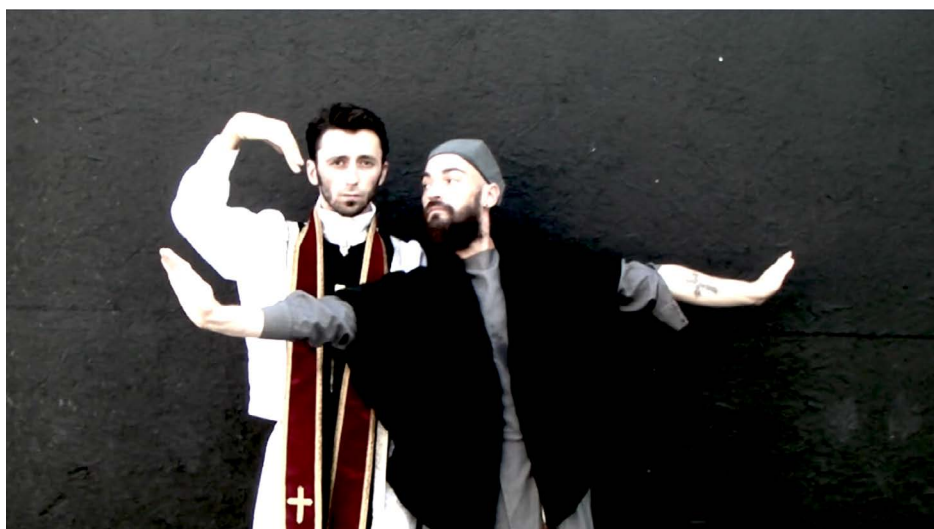


Красен Кръстен и Паул Дунка
PRIESTESSA #4 в Laboratorium във Венеция
2013
видео, 3.25'

Паул и Красен са хомосексуални мъже, родени в две източноевропейски православни страни, в които хомофобията е изключително разпространена. Както в Румъния, така и в България религията играе определена социална и политическа роля. Неприети като нормални членове на своите национални и традиционни църкви, но също и не искащи да се откажат от религията, дуото PRIESTESSA разработва своя собствена спиритуална философия, силно свързана с техните тела и базираща се на куиър теологии. През 2013 г. двамата танцови артисти решават да изследват религията под името PRIESTESSA. Тъй като не живеят в една и съща страна и не могат да намерят по-добра платформа за работа, двамата артисти създават своите видеа в различни европейски градове и ги разпространяват безплатно в интернет.

Krassen Krastev and Paul Dunca
PRIESTESSA #4 in Laboratorium in Venezia
2013
video, 3.25'

Paul and Krassen are homosexual men, born in two different East-European and orthodox countries, where homophobia is extremely prevalent. Both in Romania and in Bulgaria religion plays a certain social and political role. In 2013 the two dance artists decided to investigate religion under the name PRIESTESSA. Unaccepted as normal members of their national and traditional churches, but also not wanting to give up their religion, the duo PRIESTESSA works out their own spiritual philosophy, closely bound to their bodies and based on queer theologies. Since they do not live in the same country and cannot find a better work platform, the two artists create their videos in various European cities and distribute them for free on the Internet.



Лубри

Пет голи тела (3/5)

2013

фотографии

Работата на Лубри е преди всичко свързана с тотална свобода. Светът на Лубри е лишен от стереотипи и задръжки. Голите му портрети на мъже от една страна отново носят хедонистичния дух на пълната сексуална свобода. От друга страна съдържат в себе си парадоксите за свръх сексуалността и едновременно липсата на пол, както и за позиционирането на мъже в традиционно женски еротично-съблазнителни пози. Фотографиите са също така и референции към класическата живопис - например Жан-Огюст-Доминик Енгр.

Lubri

Five Nudes (3/5)

2013

photographs

Most of all, Lubri's work has to do with total freedom. Lubri's world is devoid of stereotypes and restraints. On the one hand, his nude male portraits bring the hedonistic spirit of full sexual freedom. On the other hand, they contain the paradoxes of hypersexuality and at the same time the lack of gender, as well as the positioning of men in traditionally female erotic and seductive postures. His photographs also refer to classical paintings, for example those of Jean-Auguste-Dominique Ingres.





Боряна Росса
Амазонска броня

2014

инсталация

фотография, печат на плат и канаваца, възглавници

Амазонска броня е серия от проекти, разглеждащи възможността за харесване на тела с различна анатомия. Чрез хумористични автобиографични пърформанси, фото серии, рисунки и обекти Боряна Росса представя новото си тяло, което няма гърди (след операция, предотвратяваща рак на гърдата), изпълняващо сценарии, в които красотата на женското тяло е представена като възможна дори и без този безспорно приет и възхваляван атрибут на женствеността.

Росса се базира на древния мит за амазонките, които отрязвали гърдите си, за да не им пречат при стрелбата с лък. Художничката създава ново обществено пространство, в което хората да бъдат представени пред възможности различни от страха и криенето на „новото“ тяло без гърди - сценарии, познати ни в подобна ситуация. Затова тя кани зрителите да използват интимното диванче, показано в експозицията, покрито с възглавници, на които са напечатани изображения от нейните разработки по темата. Там те се срещат с публичната манифестация на този „личен“, но всъщност обществен проблем, която манифестация създава политически заредено пространство за преживяване на различното тяло, ако не и за активна дискусия около него и неговото приемане като легитимно в „храма на общоприетата красота“.

Boryana Rossa
Amazonian Armor

2014

installation

photography, prints on textile and buckram, pillows

Amazonian Armor is a series of projects treating the possibility of liking bodies with differing anatomies. By using autobiographical performances, photo series, drawings and objects, Boryana Rossa presents her new body with no breasts (after a preventive surgery for breast cancer) which rehearses scenarios where the beauty of the female body is represented as possible even without this undoubtedly common and praised attribute of femininity.

Rossa is basing her work on the ancient myth of the Amazons who would cut off their breasts in order to better shoot their arrows. The artist creates a new social space where people would face various scenarios that differ from the fear of and hiding of the “new” breastless body. This is why she invites viewers to use the loveseat, part of the exhibition and the work, covered with pillows containing printed images of her works on the subject. There the viewers meet the public manifestation of this “personal,” but indeed social problem, and the manifestation creates a politically charged space for experiencing the different body, if not an active discussion around it and its perception as a legitimate one in the “temple of the commonly-accepted beauty.”



Наталия Тодорова
Търсейки любов, намери забранения екстаз

2014

живопис

иризираща основа и вакса

Работата на Наталия Тодорова е вдъхновена от „сензационната“ книга на Дорин Б. Кларк *Bachelor Girl* (1954), която ловко борави с резултатите от проучванията на Алфред Кинси за мъжката и женската сексуалност (1948 и 1953 г.). Ключова фраза, свързана с книгата и нейното приемане сред публиката, е: „Тя търсеше любов, а намери забранения екстаз“, което в контекста на книгата означава, че мъжът е любовта, а другата жена - „забраненият екстаз“. Неслучайно заглавието на работата на Тодорова е полово неутрално - тя умишлено заличава местоименията, стремежи се да обезсмисли традиционните разбирания за сексуалност и пол. Именно на обезсмислянето и размиването на граници се базира и самата творба чисто визуално. Застанал пред платното зрителят вижда множество мимолетни цветове, които потъват и изплуват в черната основа при най-малката промяна в позицията. Картината на Тодорова внушава динамика със своето постоянно преминаване от един цвят в друг (или от една идентичност в друга?). Тодорова не борави с буквализми, подходът ѝ е обърнат към самия наблюдател, който трябва да възприема творбата не като готово значение, а като емоционален фактор за едно по-задълбочено вглеждане в самия себе си.

Natalia Todorova

Looking for Love, Finding the Forbidden Ecstasy

2014

painting

erasing basis and blacking

Natalia Todorova's work is inspired by Dorine B. Clark's "sensational" book *Bachelor Girl* (1954), which aptly works with Alfred Kinsey's investigations into and results about male and female sexuality (1948 and 1953). The key phrase related to the book and its reception is: "She was looking for love but found the forbidden ecstasy," which in the context of the book means that man is the love, and the other woman is the "forbidden ecstasy." It is not by chance that Todorova's work's title is gender neutral; it deliberately erases pronouns in striving to make traditional notions of sexuality and gender senseless. It is exactly this making senseless and the blurring of boundaries that serves as the basis of the work visually. In facing the painting, the viewer sees a variety of transient colours that sink and emerge in the black basis even at the tiniest change in the observing position. Todorova's painting suggests a dynamics with its persistent shifting of one colour to another (or from one identity to another?). Todorova does not work with literalisms and her approach is turned towards the viewer alone, who has to perceive the work not as having a ready-made meaning but as an emotional factor for a deeper look at oneself.



КОМПОЗИЦИИ НА ВАСКА ЕМАНИУЛОВА

Владия Михайлова

Серията от еротични скулптури, обединени с простото заглавие *Композиции*, са сред най-интересните работи в творчеството на Васка Емануилова. Те са създадени за кратък период от време между 1939 и 1940 г., когато художничката получава стипендия за три месечен престой в Париж и остават неповторими в по-нататъшната ѝ работа. Единственият опит в тази посока е работа изпълнена в теракота отново със същото заглавие от 1979 г. Тя обаче следва изцяло духа на ранните произведения, които днес са притежание на Ателие-колекция „Светлин Русев“.

Композиции-те на Васка Емануилова стоят по странен начин едновременно в началото и в края на творчеството ѝ. Те са създадени във времето на нови идеи и търсения, тогава, когато скулпторката е член на Дружеството на новите художници, показва свои работи и с Дружеството на независимите художници, и активно участва в интелектуалния, ляв, модерен художествен живот в страната. От друга страна, обаче, те стоят в края. Тогава, когато получават за първи път публичен живот и присъствие след смъртта ѝ през 1985 г. и след политическата промяна от 1989 г.

Композициите не могат да бъдат наречени *magnum opus* на творчеството на Васка Емануилова, но те очертават интерес и почерк, който може да бъде проследен в много нейни произведения. Твърде лесно би било да кажем, че той е свързан само с темата за голото тяло, с големите образци като Роден, чието влияние и дори опит за претворяване съвсем очевидно присъства. Усещането за еротика, обаче, за близост, за непосредствен живот, заедно с дълго запазената им „тайна“ прави работите лични и им отрежда специфично място. Не формата, но именно усещането, което композициите носят, присъства, както в произведения като малката скулптура *Архаика* (1942 г.) или работата *Легнала жена (почивка)* (1938 г.) (участвала в многобройни представителни за българското изкуство изложби) така и в късни работи като *Очакване (ескиз)* или *Къпещи се* от 1978 г.

Присъствието на *Композиции*-те в постоянната експозиция на галерия „Васка Емануилова“ във връзка с изложбата на София Куиър Форум 2014 - Манифестации на личното поставя повече въпроси, отколкото да дава отговори. То е предизвикателство за търсене. Не толкова на любопитни разкази от живота на художничката, а на онези фактори в културния и политически живот на страната, които през годините влияят на (липсата на) публичното присъствие на работите и на негласното създаване на историческа „правда“, както за творчеството на скулпторката, така и за българското изкуство.



1. Очакване (ескиз), 1978, Галерия „Васка Емануилова“
1. Anticipation (Working Model), 1978, Vaska Emanouilova Gallery



2. Архаика, 1942, Ателие колекция „Светлин Русев“ (2, 3 и 4)
2. Archaica, 1942, Atelier-Collection Svetlin Roussev (2, 3 and 4)

VASKA EMANOUILOVA'S COMPOSITIONS

Vladiya Mihaylova

The series of erotic sculptures united by the simple title *Compositions* are among the most interesting works in Vaska Emanouilova's oeuvre. They were created in a brief period of time between 1939 and 1940 when the artist received a three-month scholarship in Paris and they remain unique when viewed alongside her later work. The only other attempt in this direction is a 1979 terracotta work with an identical title. This work, however, is immersed entirely in the spirit of the early works, which are today owned by Atelier-Collection Svetlin Roussev.

Vaska Emanouilova's *Compositions* hold a peculiar position in terms of both the early and late years of her work. They were created in a time of new ideas and quests, when the sculptor was a member of the Association of New Artists, showing her works also with the Association of Independent Artists, and actively participating in the intellectual, left-wing, modern art life in the country. On the other hand, however, they belong to the late years when they were granted public life and presence for the first time after her death in 1985, and after the political changes in 1989.

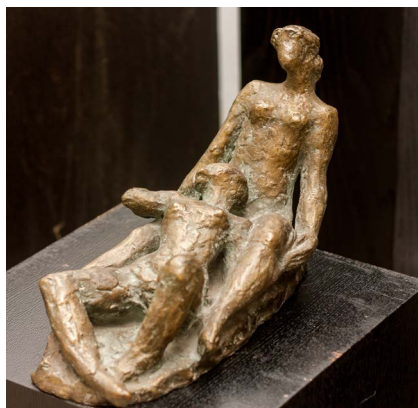
The *Compositions* cannot be called the magnum opus of Vaska Emanouilova's oeuvre, but they do delineate an interest and signature which could be traced in many of her works. It would be all too easy to say this signature is related only to the subject-matter of the naked body, with the great specimens of Rodin, whose influence and even attempted recreation is clearly present. The sense of erotica, however, of proximity, of ingenious life, along with these works' being long kept in secret, makes them personal and grants them a specific place. It is not the form, but precisely the sense which the compositions bear on, that is present both in works such as the small sculpture *Archaic* (1942) or the work *Reclining Woman (Rest)* (1938) (which has been included in many exhibitions representative of Bulgarian art) and in later works such as *Anticipation (Working Model)* or *Bathing Women* (1978).

The *Compositions'* presence within the constant exhibition of the sculptor in Vaska Emanouilova Gallery and their related exhibition at the Sofia Queer Forum 2014 - *Manifestations of the Personal* has more to do with posing questions rather than giving answers. It is a challenge to a quest. It is not so much about curious stories of the artist's life, but about those factors in the country's cultural and political life which throughout the years have influenced the (lack of) public presence of these works and the tacit making of historical "justice" both for the sculptor's oeuvre and for Bulgarian art.



3. Легнала жена (почивка), 1938

3. *Reclining Woman (Rest)*, 1938



4. Къпещи се, 1978

4. *Bathing Women*, 1978

Дарина Алстер (Чехия)

Мултижена

2014

инсталация, мултиканално видео, дигитален принт

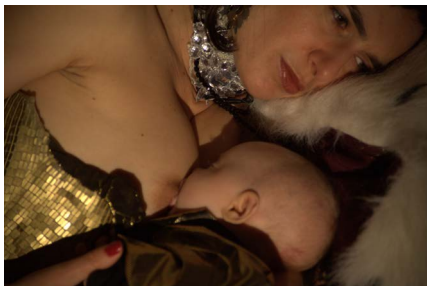
30 май - 13 юни 2014, the fridge & Социален център „Хаспел“

Инсталацията на Дарина Алстер *Мултижена* е съставена от три проекта, обединени от концепцията *Манифестации на личното: Борба с ангел, Кърмилни визии и Многоръка жена*. Трите работи разглеждат популярни стереотипи, различни роли и превъплъщения на жената, но и представят личната интерпретация и търсения на Алстер като жена и майка.

Многоръка жена задава мотива за „мултифункционалната“ жена, която трябва да изпълнява множество от социално предопределените ѝ и често противоречащи си задачи. Съчетаването на всички тези роли е невъзможно и Алстер прави иронична алюзия между „всичкоправещата“ жена и нереалистичните супергерои от компютърните игри. *Борба с ангел* пък се занимава с вътрешните противоречия и борби, случващи се на ментално ниво у жената - да бъде силна, властна и агресивна или любяща и спокойна. Работата е едно вгълбено изследване на вътрешни конфликти, произхождащи отново от социалната детерминираност. Проектът *Кърмилни визии* тематизира връзката на жената с детето посредством акта на кърменето - тук Алстер отново използва архетипи, които интерпретира през усещането за самата себе си и своята роля като жена.

Визуалният език на Алстер е изключително силен и стимулиращ въображението, като при нея са използвани мотиви и образи от различни религии и култури. От една страна, Алстер представя един обобщаващ образ на жената отвъд конкретния социален или времеви контекст. От друга страна, по този начин тя се вгълбява в себе си и в собственото си изследване на аз-а чрез анализирането на различни популярни образи на жената. В този смисъл работата на Алстер не е генерализираща, а преди всичко „манифестация на личното“.

Събитието се осъществи с любезната подкрепа на Чешки център - София.



Darina Alster (Czech Republic)

Multi-woman

installation, two-channel video, three-channel video, digital prints

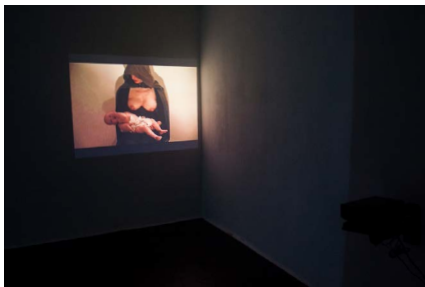
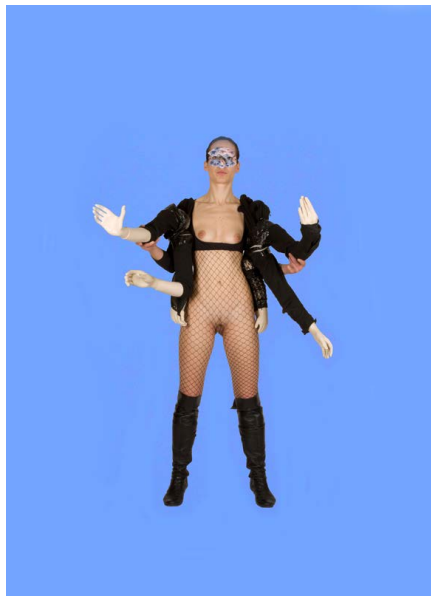
30 May - 13 June 2014, the fridge & Social Center Haspel

Darina Alster's installation *Multiwoman* is composed of three projects united by the concept *Manifestations of the Personal: Wrestling with the Angel, Breast-feeding Visions* and *Multi-handed Woman*. The three works treat popular stereotypes of various women's roles, but they also present Alster's personal interpretations and searches as a woman and a mother.

Multi-handed Woman riffs on the motif of the "multifunctional" woman, burdened with performing a socially predetermined multiplicity of roles, often in contradiction with each other. Since combining all of these roles is impossible, Alster makes an ironic allusion to the "all-performing" mother and the unrealistic super-heroes from PC games. *Wrestling with the Angel* deals with the internal contradictions and struggles going on mentally inside a woman: being strong, powerful and aggressive or loving and calm. This work is a contemplative investigation of internal conflicts that spring out of social determinations. The project *Breast-feeding Visions* thematizes the relationship between the woman and the child through the act of breast-feeding; here again Alster uses archetypes which are interpreted through her own self-experiencing and her role as a woman.

Alster's visual language is extremely strong and stimulates the imagination, as she uses motifs and imagery from various cultures and religions. On the one hand, Alster presents a generalized image of the woman beyond the specific social or temporal context. On the other hand, it is in this way that she contemplates herself and her own investigations of the self by analyzing various popular images of the woman. In this sense Alster's work is not one of generalization, but most of all a "manifestation of the personal."

The event was made possible with the kind support of the Czech Center in Sofia.



Емоционални обекти #2

акция/изложба

30 май - 13 юни 2014, the fridge & Социален център „Хаспел“

Емоционални обекти е акция за събиране на обекти, разказващи лични куиър истории, и по този начин е опит за създаване на едно „споделяно лично пространство“. Тя се проведе за втори път, този път в рамките на София Куиър Форум, между 30 май и 13 юни в the fridge & Социален център „Хаспел“, където беше създаден своеобразен музей на емоционалните вещи, на спомените, на историите за отхвърляне на установените социални позиции за, или пък приемане на пол, сексуалност, полова идентичност или себеизразяване.

В изложбата бяха включени обекти, предоставени от техни притежатели от Пловдив, София, както и от няколко европейски държави.

Можете да разгледате цялата изложба във Facebook страницата на *Емоционални обекти*: www.facebook.com/emobjects.

Партньор на събитието ЛГБТ Пловдив.



Emotional Objects #2

action/exhibition

30 May - 13 June 2014, the fridge & Social Center Haspel

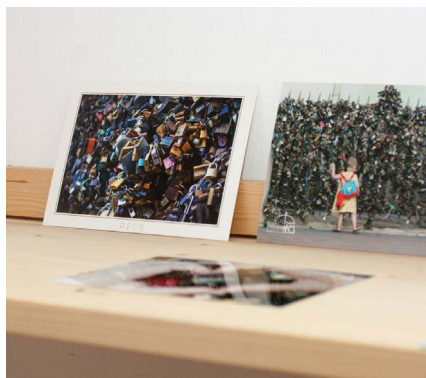
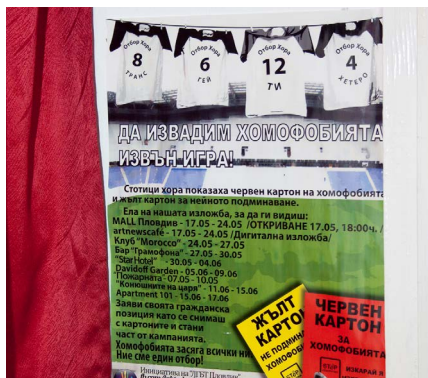
Emotional Objects was an action to collect objects that tell queer personal stories and was thus an attempt to create a "shared personal space." It took place for the second time, now framed within the Sofia Queer Forum between 30 May and 13 June in the fridge & Social Center Haspel. Here a makeshift museum of emotionally charged objects was made including objects of memories, histories of denial and acceptance, all speaking about established social positions of sex, sexuality, gender identity or self-expression.

The exhibition featured objects given by their owners from Plovdiv, Sofia, as well as several other European countries.

You can see the entire exhibition on the Facebook page of *Emotional Objects*:

www.facebook.com/emobjects.

Partner of the event is LGBT Plovdiv.



Филмова селекция на Мезипатра Куиър Филм Фест (Чехия)

прожекция на късометражни филми

31 май 2014, the fridge & Социален център „Хаспел“

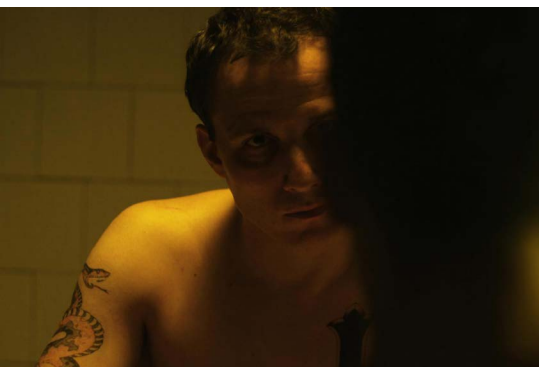
Мезипатра (в превод - „полуетаж“, междинно пространство) е най-големият филмов куиър фестивал в Чехия, който за последните 12 години се утвърди като едно от най-важните събития на тази тематика в Европа. Мезипатра започва като първия филмов гей и лесбийски фестивал в Бърно. Оттогава той непрестанно се разраства и овладява нови тематични, жанрови и географски пространства. През 2010 г. организаторите решават да разширят тематичния спектър и се съсредоточават върху куиър тематиката.

Днес Мезипатра се случва основно в Прага и Бърно, като включва съпътстващи събития в още осем града в Чехия. За годините на своето съществуване фестивалът привлича публика от над 95000 души с годишно посещение от над 10000 души за последните си издания. Наред с прожекциите на филми от цял свят, международната филмова награда и срещи с режисьори и артисти фестивалът включва още изложби, лекции, работилници и дискусии, превръщайки се в мащабно интердисциплинарно събитие на куиър тематика.

По покана на София Куиър Форум 2014 Мезипатра представи селекция от късометражни филми от Източна Европа:

- *Целувката* (реж. Филип Гиелдон, Полша, 2013)
- *Сержант* (реж. Никола Люка, Сърбия, 2011)
- *Не разбивай моето турбофолк сърце* (реж. Миона Богович, Сърбия/Германия, 2011)
- *Да пробваш хубава рокля* (реж. Якуб Шмид и Мишнула, Чехия/Словакия, 2012)
- *7 дни* (реж. Лукаш Бухар, Чехия, 2011)

Събитието се осъществи с любезната подкрепа на Чешки център - София.



Mezipatra Queer Film Fest (Czech Republic) - Film Selection

screening of short feature films

31 May 2014, the fridge & Social Center Haspel

Mezipatra (meaning "half-floor", an interstitial space) is the biggest queer festival in the Czech Republic which has established itself for the last twelve years as one of the most important events of its sort in Europe. Mezipatra began as the first gay and lesbian festival in Brno. Ever since then it has grown and embraced new thematic, generic and geographic spaces. In 2010 the organizers decided to widen the spectrum and concentrated on the queer problematic.

These days Mezipatra takes place mainly in Prague and Brno, but also hosts numerous other events in eight more cities. During its years of existence, the fest has drawn more than 95000 visitors with an annual estimate of 10000 visitors for the last few festivals. Along with screenings from all over the world, the international film award and the meetings with directors and artists, the fest also includes exhibitions, lectures, workshops and discussions, thus becoming a major interdisciplinary queer event.

Upon the invitation of Sofia Queer Forum 2014, Mezipatra presented a selection of short feature films from Eastern Europe.

- *The Kiss* (dir. Filip Gieldon, Poland, 2013)
- *Sergeant* (dir. Nikola Ljuca, Serbia, 2011)
- *Dont brejk maj Turbofolk hart* (dir. Miona Bogović, Serbia/Germany, 2011)
- *Trying On a Beautiful Dress* (dir. Jakub Šmíd and Mušnula, Czech Republic/Slovakia, 2012)
- *7 Days* (dir. Lukáš Buchar, Czech Republic, 2011)

The event was made possible with the kind support of the Czech Center in Sofia.



Блудни синове (реж. Кимбърли Рийд, САЩ, 2008)

прожекция на филм

19 юни 2014, the fridge & Социален център „Хаспел“

Блудни синове е вълнуващият разказ на Кимбърли Рийд за нейното завръщане у дома и търсене на отговори относно семейната ѝ история и взаимоотношенията с близките ѝ.

Изключителната история на Кимбърли започва още преди нейното раждане през 60-те, когато след множество неуспешни опити да имат дете родителите решават да осиновят момченцето Марк. Впоследствие се оказва, че майката Керъл е забременяла с Пол - и то точно в деня, в който Марк пристига в дома им. Скоро семейството е с още едно дете - Тод. *Блудни синове* обаче не е типичната история за трима братя.

Пол е едно от най-популярните момчета в училище. Въпросите, които си задава от най-ранна възраст, намират своя отговор, когато разбира, че е трансполов. Години по-късно Пол е вече Кимбърли, живее в Ню Йорк и работи като режисьорка. По случай годишнина от завършването на гимназията тя решава да се завърне у дома си и да направи документален филм за нейното семейство. Там тя преоткрива братята си - Тод, който е хомосексуален, и Марк, който не може да ѝ възприеме като жена. Историята става още по-невероятна, когато се оказва, че осиновеният Марк е всъщност непризнатият внук на една от най-големите легенди на американското кино...

Блудни синове е носител на награди от фестивалите в Нешвил и Флорида, фестивала за документално кино в Солун и фестивалите за ЛГБТ кино в Копенхаген и NewFest в НюЙорк.

Събитието се осъществи с любезната подкрепа на фондация „Спектра“ и Американско посолство - София.



***Prodigal Sons* (dir. Kimberly Reed, USA, 2008)**

film screening

19 June 2014, the fridge & Social Center Haspel

Prodigal Sons is the moving story of Kimberly Reed and her homecoming in search of answers about her family history and her closest ones.

Kimberly's incredible story begins in the 1960s, when after numerous attempts to have a child the parents decide to adopt one, the little boy Mark. It then turns out that Carol, the mother, has gotten pregnant with Paul exactly the same day as Mark has arrived in his new home. Soon the family will have one more child named Todd. *Prodigal Sons* is, however, not a typical story of three brothers.

Paul is among the most popular boys in school. The questions he asks himself from early on find their answer when he figures out he is transgendered. Years later Paul is now Kimberly, living in New York and working as a director. On the occasion of her high school reunion she decides to come back home and make a documentary about her family. She rediscovers her brothers: Todd, who turns out to be homosexual, and Mark, who cannot perceive her as a woman. The story becomes all the more incredible when it turns out that the adopted Mark is actually the unrecognized grandson of a major American cinema legend...

Prodigal Sons has won awards at the Nashville and Florida film festivals, the Thessaloniki Documentary Film Festival and the LGBT cinema festivals in Copenhagen and NewFest in New York.

The event was made possible with the kind support of Spectra Foundation and the American Embassy - Sofia.



Няма място за новите кучета (реж. Олег Мавроматти и РО98, САЩ, 2014)

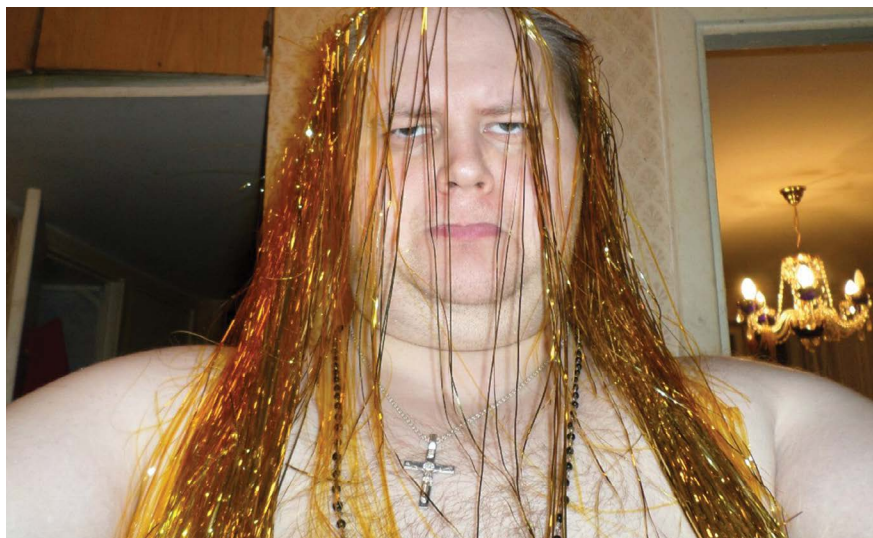
премиерна прожекция и дискусия

26 юни 2014, Център за култура и дебат „Червената къща“

Няма място за новите кучета е нов филм на Олег Мавроматти и РО98, направен с материали от видео блога на Сергей Астахов - супер звезда в руската блогосфера.

Астахов е хомосексуален, чиито родители се опитват да го „превъзпитат“ и направят хетеросексуален, като го включват в религиозни групи за превъзпитание и му намират приятелка. Във видеата, които публикува в YouTube, Астахов проследява този процес, като снима не само себе си, но и местата, в които ходи, родителите и приятелите си. По време на този процес от открит гей Астахов се превръща в хетеросексуален православен анти-гей и про-путински активист. Тези две идентичности не се пресичат и не произтичат една от друга. Например след като приятелката на Астахов, с която са го накарали да бъде, го оставя, той преживява срыв, след което старата му идентичност се връща и изчезва за около три месеца от YouTube. Появява се наскоро отново в патриотичното си превъплъщение и коментира ситуацията в Крим, както и културата на моловете - любимият му мол е „Златен Вавилон“, а любимият му магазин в него е „православната лафка“, от която той „редовно купува злато и сребро“.

През тази история се вижда как личният живот на Астахов е директно повлиян от измененията в политическия климат на Русия. Във видеата му е събрана есенцията на съвременната руска политика - социална и религиозна, както локална, така и глобална, изразена чрез неговите словесни декларации, пристрастия и действия. С една дума, Астахов е лакмусът на съвременното руско общество.



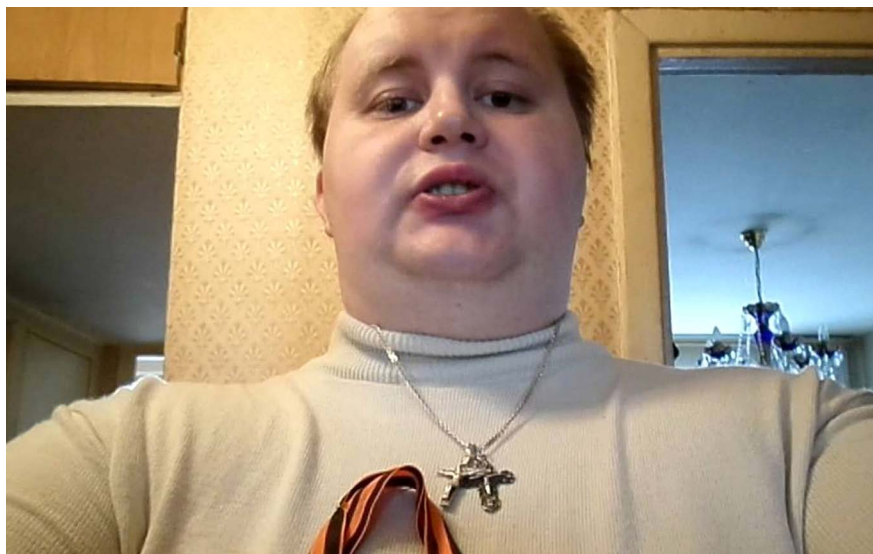
***No Country for Young Men* (dir. Oleg Mavromatti and PO98, USA, 2014)**

premiere screening and discussion

26 June 2014, The Red House Center for Culture and Debate

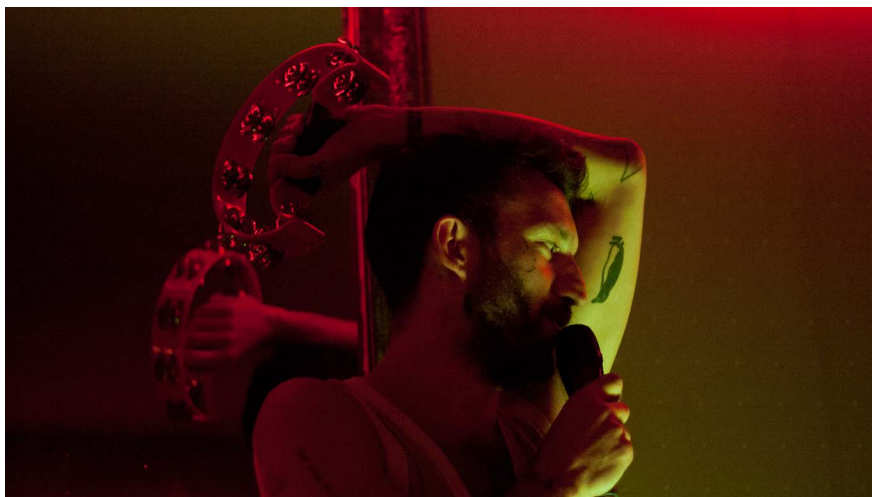
No Country for Young Men is a new film by Oleg Mavromatti and PO98, made of found footage from the video blog of Sergei Astahov, who is a super star in the Russian blogosphere. Astahov is a homosexual whose parents are trying to “cure” him and make him heterosexual, by finding him a girlfriend and involving him with groups for religious conversion. In his YouTube videos Astahov follows this process, shooting not only himself, but also the places he goes to with his parents and friends. During this process from an openly gay person Astahov converts to a heterosexual Orthodox Christian and anti-gay pro-Putin activist. These two different identities do not cross or evolve from each other. For instance when Astahov’s girlfriend, with whom he was forced together, abandons him, he has an anxiety attack and his old identity returns; Astahov then disappears from YouTube for about three months. Recently he reappeared now in his patriotic incarnation, commenting on the events in Crimea as well as the emerging culture of “the mall” in Russia. His favorite shopping mall there is “The Golden Babylon,” and his favorite store is the Orthodox Christian Pavilion, where he “regularly buys gold and silver.”

Through this story one can see how Astahov’s personal life is directly affected by the changes in the political climate in Russia. His videos capture the essence of contemporary Russian politics: social and religious, local and global and these are expressed by his verbal declarations, affections and actions. In a word Astahov is the litmus paper of contemporary Russian society.



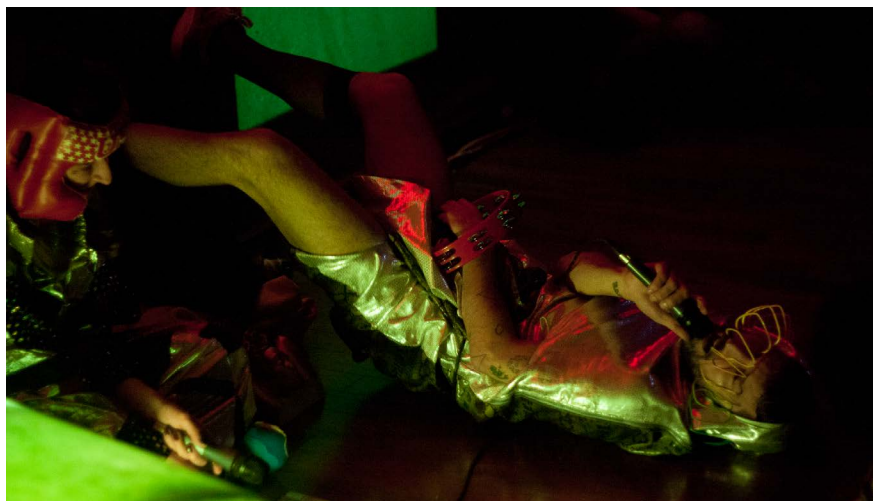
Визуална музика от Dreamachine *FEAR NO MORE*
DJ сетове на Vice de Vice, Жулиета Интергалактика и Emil Doesn't Drive
пърформанс и официално откриващо парти
31 май 2014, клуб „Жул Верн“

Dreamachine е проект на Войн де Войн и Джоузеф Марцола, визуални артисти, които изследват връзките между звук и картина, или както те го наричат - визуална музика. Те задават въпрос какво е първото - картината или звукът? За официалното парти по случай откриването на София Куиър Форум те си партнираха с фотографа Лубри, използвайки неговите фотографии, които се превръщат в партитура и текст за шоуто *FEAR NO MORE*. В тази конфигурация двамата артисти изследват как възниква езикът. Това е също експеримент със създаването на наративи чрез асоциативни подсъзнателни реакции на мозъка и гласовия апарат, когато трябва да реагират на изображение.



Visual music by Dreamachine *FEAR NO MORE*
DJ sets by Vice de Vice, Julieta Intergalactica and Emil Doesn't Drive
performance and official opening party
31 May 2014, Jules Verne Club

Dreamachine is a project by Voin de Voin and Joseph Marzolla, two visual artists exploring the connections of sound and image, or as they call it visual music, posing the question as to what came first: the image or the sound? For the evening at Sofia Queer Forum they collaborated with the photographer Lubri, taking his images to become the score and the lyrics for the show *FEAR NO MORE*. In this mode the two artists explore how language appears and comes to life. This is also an experiment of creating narratives through associative subconscious reactions of the brain and the vocal apparatus when exposed and reacting to an image.



Пърформанс на Илияна Георгиева и Стефан Дончев

Манифестация на личността

DJ сетове на Жулиета Интергалактика и Ekj Nogdm

пърформанс и официално закриващо парти

5 юли 2014, the fridge & Социален център „Хаспел“

соло пърформанс, чело и софтуер

пърформанс и концепция: Илияна Георгиева - ILI G

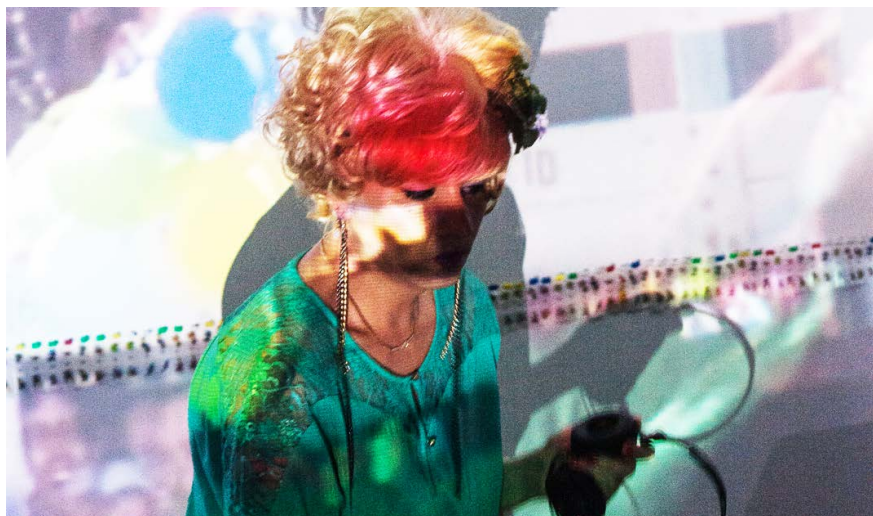
чело: Илияна Георгиева - ILI G

интерактивен дизайн: Стефан Дончев

костюмография: Ева Вентова

ILI G е оркестър от един човек. За последния си проект специално за София Куиър Форум 2014 заедно със Стефан Дончев като интерактивен дизайнер тя записва слой върху слой звуци от чело, като така създава сложен, натрапчив и завладяващ звук.

Проектът се реализира специално за София Куиър Форум 2014 - Манифестации на личното.



Performance by Iliyana Georgieva and Stefan Donchev

Manifestation of Personality

DJ sets by Julieta Intergalactica and Ekj Nogdm

performance and official closing party

5 July 2014, the fridge & Social Center Haspel

solo performance, cello and software

performance and concept: Iliyana Georgieva - ILI G

cello: Iliyana Georgieva - ILI G

interactive design: Stefan Donchev

costume design: Eva Ventova

ILI G is a one-woman orchestra. For this project in the frame of Sofia Queer Forum 2014, together with Stefan Donchev as interactive designer, she recorded layer upon layer of cello sound, creating intricate, haunting and compelling music.

The project is specifically designed for Sofia Queer Forum 2014 - Manifestations of the Personal.



ПРИЛОЖЕНИЕ

APPENDIX

Манифестации на личното не е просто абстрактна концепция, а опит за създаване на споделяно лично пространство между участниците във форума и публиката. Художниците станаха част от това пространство чрез работите си, а някои формулираха отношението си към форума и неговите цели и концепция тази година и чрез думи - споделяне, разговори, изявления, текстове, които са били основно вдъхновение или отправна точка за работата им по изложбата. Тези текстове могат да бъдат намерени тук.

Въпросите зададе Стефка Цанева.

Manifestations of the Personal is not just an abstract concept, but an attempt to create a shared personal space between the forum's participants and the audience. The artists became part of that space through their works, and some of them formulated their attitudes to the forum, its aim and this year's concept also with words – by sharing, conversations, statements, texts that served as crucial inspiration or starting point for the work they present. These texts can be found here.

Questions by Stefka Tsaneva.

АНТОНИЯ ГЮРКОВСКА

ANTONIA GURKOVSKA

- Изчакай. Хайде, Армстронг. Знаеш ли нещо за Пир?
- Пир ли, Сър? Пир като пристан.
- Кажи ми - продължи Стивън, като сръчка момчето в гръб с книгата, - какво е пристан?
- Пристан, сър - започна Армстронг, - ами нещо до морето. Нещо като мост. Като пристана Кингстаун, сър.
- Пристана Кингстаун - повтори Стивън. - Да, един разочарован мост.

Джеймс Джойс, *Одисей*, 1922 г. (превод: Иглика Василева)

- Wait. You, Armstrong. Do you know anything about Pyrrhus?
- Pyrrhus, sir? Pyrrhus, a pier.
- Tell me now, Stephen said, poking the boy's shoulder with the book, what is a pier.
- A pier, sir, Armstrong said. A thing out in the water. A kind of a bridge. Kingstown pier, sir.
- Kingstown pier, Stephen said. Yes, a disappointed bridge.

James Joyce, *Ulysses*, 1922

СВЕТОЗАРА АЛЕКСАНДРОВА

Какво е за теб „куиър“?

Светозара Александрова: Хомосексуалността, сексуалността и половата идентичност са теми, които влизат в понятието куиър, но аз лично намирам в този термин едно друго значение и това е да изразиш различността си. Да бъдеш индивидуален или различен от масата със своите предразсъдъци и клишета е смелост. И тъй като различната сексуална ориентация е също нещо неприето от общоприетите норми, то съответно попада в този манифест. Смятам, че куиър разглежда една по-дълбока тематика от хомосексуалността и сексуалната идентичност и това е свободата да бъдеш друг и толерантността да приемаш индивидуалността на другия.

Защо се включи във форума и как разбираш концепцията *Манифестации на личното*?

С. А.: Моето участие в София Куиър Форум е с работата ми *Метафизика на красотата*, която представлява изображение на мандала от разноцветни изкуствени нокти. С този образ насочвам мислите си в посока на външността и как това влияе или ни подпомага да изразим индивидуалността си или принадлежността си към определени групи и разбирания. Външността е всъщност мястото, където показваме на околните своята уникалност и е първият сблъсък с личното. С това смятам, че темите, по които работя, съвпадат с концепцията *Манифестации на личното* и се взаимодопълват в диалог с останалите участници.

Какво смяташ за заложените в концепцията противопоставяния „лично-публично“, „политично-аполитично“? Смяташ ли, че полът, сексуалността и половата идентичност принадлежат на сферата на личното или обратното? Те политични ли са?

С. А.: Сексуалността е лично самопреживяване и би трябвало да остане в границите на интимното. С „разкрепостяването“ на обществото сексуалността все повече изпъква в показност, неограничено се появяват клиширани образи на голи секси тела, но в самата си същност се демонстрира ограниченост на разбирането за пола и половото самоопределяне и вкарването им в тесни рамки на консервативно отношение спрямо женския сексапил и образа на силния мускулист мачо. Показността обаче не е равнозначна на толерантност и разбиране на сексуалността и според мен тогава се появява дилемата доколко личното полово самоопределяне се заявява публично. До каква степен конфликтът да си различен в обществото помага или пречи на личното самоопределяне, може би зависи от средата, защото, според мен, колкото е по-голяма обществената група, толкова по-голямо е натрупването на различни индивиди и толерантност, и обратно, в малките населени места натискът да бъдеш същият е доста по-силен.

Какво мислиш за разбиранята и отношението към „куиър“ в България?

С. А.: Всичко различно изисква усилия, за да бъде разбрано и осмислено, и смятам, че инертността на масата и до известна степен консервативността на обществото в България не показва никакъв интерес към личното, другото, индивидуалното. По-удобно е да се движиш безконфликтно в общоприетите рамки, вместо да търсиш своята идентичност и да провокираш толерантността на обществото.

What is “queer” for you?

Svetozara Alexandrova: Homosexuality, sexuality and gender identity are subjects covered by the concept queer, but I personally find another meaning in this term, which is to express your difference. Being individual and differing from the masses with its prejudices and clichés is crucial. And since different sexual orientations are also something unaccepted by common norms, queer is located in their manifestation. I find that queer treats subject matter deeper than homosexuality and sexual identity and this is the freedom of being other and the tolerance of accepting the individuality of the other.

Why did you take part in the forum and how do you understand its concept *Manifestations of the Personal*?

S. A.: My participation in Sofia Queer Forum includes my work *Metaphysics of Beauty*, which represents a mandala image made of multi-coloured artificial nails. With this image I am moving my thinking in the direction of one's appearance and how it influences or supports us in expressing our individuality or belonging to a given group and conceptions. Appearance is actually the place where we show those around us our uniqueness and is the first encounter with the personal. I find that the topics I work on coincide with the concept *Manifestations of the Personal* and complement each other in a dialogue with the other participants.

How do you see the divides “personal-public” and “political-apolitical”? Do you think that gender, sexuality and gender identity belong to the personal sphere or vice versa? Are they political?

S. A.: Sexuality is a personal self-experiencing and it should remain in the confines of the intimate. With society's “liberation” sexuality looms ever more largely in the open, clichéd naked sexy bodies appear without limit, but essentially what is demonstrated is a limitation of understandings of gender and gender self-determination and their confinement in the narrow frames of conservative attitudes towards female sex-appeal and the image of the strong muscled macho. This openness, however, does not equal tolerance and understanding of sexuality and in my opinion it is then that the dilemma appears: to what extent does personal gender self-determination declare itself as public? The extent to which the conflict of being different helps or hinders personal self-determination may be dependent on the surrounding, because I think the bigger the social groups is the bigger the number of different individuals and tolerance. Contrarily, in less inhabited places the pressure of being the same is much stronger.

What do you think about the understandings and the attitude towards “queer” in Bulgaria?

S. A.: Everything different requires effort in order for it to be understood and thought of and I think that the masses' inertness and, to some extent, the conservatism of society in Bulgaria does not reveal any interest towards the personal, the different, the individual. It is more comfortable to move with no conflict in the common frames instead of searching for your own identity and provoking society's tolerance.

ВОЙН ДЕ ВОЙН

Какво е за теб „куиър“?

Войн де Войн: За мен „куиър“ е поглед. Един особен поглед, който има желание и потенциала да разчупи конвенциите и да създаде ново автономно пространство, където език, образ, политическо и лично са здраво свързани.

Защо се включи във форума и как разбираш концепцията *Манифестации на личното*?

В. В.: Включих се във форума, защото идеята за манифеста на личното много ме провокира... по-скоро го видях като възможност да докарам себе си до една граница, до която не бях стигал преди... и да превъзмогна страха и срама, които обществото само чака да ти лепне...

Какво смяташ за заложените в концепцията противопоставяния „лично-публично“, „политично-аполитично“? Смяташ ли, че полът, сексуалността и половата идентичност принадлежат на сферата на личното или обратното? Те политични ли са?

В. В.: Не мисля, че в тази концепция има противопоставеност... тя не може да съществува без тази си полярност... и в този си механизъм, в който личното и политическото толкова си въздействат едно на друго - противопоставеността се е изтрила с времето... аз виждам по-скоро едно обединение в личното, публичното и политичното - нищо не е аполитично... ако намерите, моля, свържете се с мен... ;)

Какво мислиш за разбиранията на и отношението към „куиър“ в България?

В. В.: Има ужасно много примери, но просто не го наричат така... което все още има своя чар...

VOIN DE VOIN

What is “queer” for you?

Voin de Voin: To me “queer” is a vision. It is a peculiar vision, having the desire and potential to break conventions and create new autonomous space, where language, images, the political and the personal are strongly related.

Why did you take part in the forum and how do you understand its concept *Manifestations of the Personal*?

V. V.: I participated because the idea of the personal’s manifestation provoked me a lot or rather I saw it as an opportunity to bring myself to a frontier where I had not been before and to overcome the fear and shame which society is on the look-out to label you with.

How do you see the divides “personal-public” and “political-apolitical”? Do you think that gender, sexuality and gender identity belong to the personal sphere or vice versa? Are they political?

V. V.: I do not think there is a juxtaposition and it could not exist without this polarity; and in its mechanism of influencing each other, the juxtaposition has been erased with time. Rather, I see a unity in the personal, the public and the political; nothing is apolitical... if you find something please get in touch with me... ;)

What do you think about the understandings and the attitude towards “queer” in Bulgaria?

V. V.: There are an extreme number of examples, but they are simply not called “queer” in this way which still has its own charm.

КРАСЕН КРЪСТЕВ И ПАУЛ ДУНКА

Какво е за вас „куиър“?

Красен Кръстев: Движение, теория, идеология и прочие, свързани с гей и лесбийската теория и полова идентичност.

Паул Дунка: Терминът „куиър“ остава за мен много отворен. Очарован съм от него всеки ден. Той представя за мен всичко, което не е включено в „нормалното“, и винаги повдига въпроса: „Какво е нормално?“, което е и моят най-любим въпрос.

Защо се включихте във форума и как разбирате концепцията *Манифестации на личното*?

К. К.: Включих се във форума по препоръка на мой добър приятел и артист, когото обичам - Войн де Войн. А относно концепцията *Манифестации на личното* - това за мен е моментът, в който като артист слагам на преден план в работата си лични и интимни състояния.

П. Д.: Участвах във форума, защото Красен Кръстев, моят български майка-баща-сестра-брат в изкуството, ми предложи по Ваша покана. Концепцията *Манифестации на личното* е много близка до мен, защото мисля, че всичко, което човек създава и показва пред света, идва от неговата лична вселена, която е повлияна и от другите, и е оригинална, отчаяна, бляскава или сериозна. Ако не показваме нашето лично, нещата просто няма да се движат.

Какво смятате за заложените в концепцията противопоставяния „лично-публично“, „политично-аполитично“? Смятате ли, че полът, сексуалността и половата идентичност принадлежат на сферата на личното или обратното? Те политични ли са?

К. К.: Според мен, полът, сексуалността и половата идентичност принадлежат на сферата на личното, но това не означава, че трябва да бъдат скрити и несподелени като теми. Напротив, днес като артист чувствам нуждата да говоря, споделям и до някаква степен да отварям дебат точно върху тези сюжети. Всичко, което е лично, може да бъде и публично, ако го искам, и за мен това е силата на всеки артист - в момента, в който успее да превърне личното и интимното в изкуство. Според мен, те не са политични, но са свързани с политика до някаква степен.

П. Д.: Вярвам - полът е личен, но със сигурност политичен. Половата идентичност е лична, но се нуждае от публичност и трябва да бъде напълно аполитична, което все още не е така. Да бъдеш гей в Румъния прави моето (сексуално) желание политично.

Какво мислите за разбиранията и отношението към „куиър“, съответно в България и Румъния?

К. К.: Не живееш в България от двадесет години, не мога да отговоря на този въпрос с точност, но наблюденията ми из Европа например са, че има доста куиър фестивали, които обхващат пърформанс, изкуство, кино и т.н. Това, разбира се, допринася много за разбиранията и положително отношение към „куиър“ като движение и прочие. И въпреки все още съществуващата в доста страни хомофобия, ЛГБТ асоциациите с доста усилена понякога борба успяват да се справят безупречно с проблемите.

П. Д.: В Румъния терминът „куиър“ едва сега се заражда, но изразтава изключително бързо. Там той включва всичко, което се бори с хетеронормативната система. Бавно започва да бъде въприеман и приеман, но все още няма отношение към него.

What is “queer” for you?

Krassen Krastev: It is a movement, theory, ideology, etc., related to gay and lesbian theory and gender identity.

Paul Dunca: To me the term “queer” remains all too open. I am charmed by it every day. To me it represents all which is not included in the “normal” and always raises the question: “What is normal?” which is my favorite question.

Why did you take part in the forum and how do you understand its concept *Manifestations of the Personal*?

K. K.: I took part in the forum after a recommendation by a good friend of mine, an artist who I love: Voin de Voin. And as for the concept *Manifestations of the Personal*, to me this is the moment where I as an artist put forth in my work personal and intimate situations.

P. D.: I took part in the forum because Krassen Krastev, my Bulgarian mother-father-sister-brother in art, asked me, after your invitation. The concept *Manifestations of the Personal* is very close to me, because I think that everything one creates and reveals to the world comes from one’s personal universe, which is influenced by others, and it is original, desperate, glamorous and serious. If we do not reveal the personal, things will not move.

How do you see the divides “personal-public” and “political-apolitical”? Do you think that gender, sexuality and gender identity belong to the personal sphere or vice versa? Are they political?

K. K.: In my opinion gender, sexuality and gender identity belong to the personal sphere, but this does not mean that they have to be hidden and not shared as subjects. On the contrary, today as an artist I feel the need to speak, share and to some extent open a debate exactly on these parables. Everything personal could be public, if I want it to be so, and for me this is the power of every artist, the power in that moment when the artist transforms the personal and the intimate in art. For me they are not political, but are related to politics to some extent.

P. D.: I believe in this: gender is personal but it surely has to be political. Gender identity is personal, but it needs publicity and it has to be entirely apolitical, which is still not the case. Being gay in Romania makes my (sexual) desire political.

What do you think about the understandings of and the attitude towards “queer” in Bulgaria and, respectively, Romania?

K. K.: Not living in Bulgaria for the last twenty years, I cannot answer this question accurately, but my observations from throughout Europe are that there are quite a lot of festivals that cover performance, art, cinema, etc. This, of course, contributes a lot to these understandings and the positive attitude towards “queer” as a movement and so on. And despite the still existing homophobia in quite a lot of countries, LGBT associations, with a sometimes very hard fight, manage to handle the issues beyond reproach.

P. D.: In Romania, the term “queer” is still coming into existence, but it is growing extremely fast. There it includes everything fighting with the heteronormative system. The term is being slowly perceived and accepted, but there is still no attitude towards it.

БОРЯНА РОССА

Амазонска броня е серия от проекти, разглеждащи възможността за харесване на тела с различна анатомия. Чрез хумористични автобиографични пърформанси, фотографии, рисунки и обекти аз представям новото си тяло, което няма гърди, изпълняващо сценарии, в които красотата на женското тяло е възможна дори и без този безспорно приет и възхваляван атрибут на женствеността.

В процеса на създаването на тези произведения, аз включих свои приятели, както и зрителите на пърформансите. Двойната мастектомия беше необходима медицинска интервенция, за предотвратяване на рака, който беше открит в моето тяло. За разлика от други жени, които предпочитат да заменят гърдите си със силиконови или се опитват да скрият това изменение на тялото си, аз реших да не ги възстановявам. Направих решението си видим политически апел за приемане на това тяло не само като възможно, но и като красиво.

В САЩ дискусиата за баланс между естетиката и съображенията за здравето на пациентките се води не само в медицинските кръгове, но и на федерално ниво, което е довело до държавно спонсориране на пластичната хирургия за възстановяване на бюста. В крайна сметка естетическите съображения са надделели над медицинските. Няма нищо лошо в това много жени да възстановят подобие на гърдите си на ниска цена. Но по-интересното е кои са факторите, дали възможност това да се случи. Вероятно на първо място е силното лоби на пластичните хирурзи, които така имат повече гарантирана работа. Но убедителността на това лоби очевидно е базирана и на стандартите за красота, възприети от обществото като цяло. Затова моята работа е насочена към разнообразяване на това обществено мнение, към разнообразяване на възможните естетики на тялото.

Втората моя цел е да отправя предизвикателство към унифицираното разбиране за това какво трябва да е поведението на жените с такава операция. Тези жени съвсем не са малко и се радват на дълъг живот. Но тяхната невидимост се дължи най-вече на стигматизацията на тяхното „куиър“ тяло, „загубило“ женствеността и сексуалността си. Много малко от тези жени показват телата си или говорят за техните преживявания. Ако пък това се случи, медийното представяне на такава тяло отдава предпочитание на прекрасното силиконово възстановяване на предишната женственост (Анджелина Джоли). За съжаление, възстановяването на такава - подчертавам - предишна женственост е болезнено, психологически тежко и не винаги красиво. Но обществото, както и повечето жени с мастектомия, изискват подобно на медийното представяне като това на Джоли, за да може всички да се успокоят, че всичко „може да е както преди“, хората около тези жени да ги възприемат като „предишните“, и най-важното, като „нормални“. Този тежък психологически натиск е отхвърлен от част от жените с мастектомия чрез саморазголване, показване на белезите и на „новото“ им тяло, и най-важното, чрез смях. Това е и целта на моята артистична работа - присъединявайки се към тези жени, с голямо чувство за хумор да „разголя“ проблема, да покажа тялото си като смеещо се, като красиво и секси.

Базирайки се на древния мит за амазонките, които отрязвали гърдите си, за да не им пречат при стрелбата с лък, аз искам да създам все още липсващо обществено пространство, в което хората да бъдат поставени пред възможни други сценарии, различни от страха от и криенето на „новото“ тяло без гърди. Затова каня зрителите да използват интимното диванче, показано в експозицията, покрито с възглавници, на които са напечатани картинки от различните мои разработки по темата. Там те се срещат с публичната манифестация на този „личен“, но всъщност обществен проблем, която манифестация създава политически заредено пространство за преживяване на различното тяло, ако не и за активна дискусия около него и неговото приемане като легитимно в „храма на общоприетата красота“ (последният израз е ироничен).

Amazonian Armor is a series of projects that looks at the possibilities for bodies with variable anatomies to be appreciated. Through humorous autobiographical performances, photographs, drawings and objects I present my new body, which has no breasts, proposing scenarios in which the beauty of the female body is possible even when this undoubtedly accepted and praised attribute of femininity is missing.

I included in the process of creating these works my friends and viewers of the performances. The double mastectomy was a necessary medical intervention for preventing the cancer which had been found in my body. Differently to other women, who prefer to make silicon reconstructions or try to hide these bodily changes, I decided not to go for either of the two. I made this a visible political decision appealing for acceptance of this type of body not only as possible but also as beautiful.

In the USA discussions about the balance between aesthetics and concerns about the health of the patient exists not only in medical circles, but on a federal level, which has led to state-sponsored breast recreation plastic surgery. The aesthetic concerns took over the medical ones. There is nothing wrong in the fact that many women are reconstructing a similitude of their breasts at a low price. But more interesting is what the factors are which create the possibility for this to happen. Possibly this is due to the strong lobby of the plastic surgeons who as a result will have more work. But the persuasiveness of this lobby is obviously based on the beauty standards of society as a whole. Therefore my work aims at diversification of this common opinion and diversification of possible body aesthetics.

My second aim is to challenge the expectation of unified behavior of women who have gone through a surgery like this. These women are not just a few, as we can imagine, and they live long lives. But their invisibility is due to the stigma concerning their "queer" body that has "lost" its femininity and sexiness. Very few of these women show their bodies or talk about their experience. And if this ever happens, the media representation of a body like this is usually focused on the wonderful silicon recreation of the previous femininity (Angelina Jolie for example). Unfortunately though, the recreation of this previous and I would like to underscore *previous* femininity is painful, psychologically traumatic and not always beautiful. But society, as well as most of the women with mastectomies, require a media representation like that of Jolie, so everybody calms down that everything "will be as it was" and people around these women will perceive them "as they previously were" and, most importantly, as "normal." This heavy psychological pressure has been rejected by some of the women with mastectomies, through self-exposure, flashing the scars of the "new" body and most importantly through laughter. This is the purpose of my artistic work as well: joining these women with a great sense of humor, to "strip down" the problem, to show my body as a laughing one, as beautiful and sexy. Using as a basis the ancient myth about the amazons, who cut their breasts off to better steady their bows, I want to create the still inexistent social space where people can be introduced to new possible scenarios, different to the fear and hiding of the body without breasts.

Therefore I invite the audience to use this intimate loveseat, shown at this exhibition and covered with pillows, on which pictures from my work have been printed. At this place the audience meets the public manifestation of the "personal," but actually meets a wider social problem in which manifestation creates a politically charged space for experiencing the different body, for the purposes of having an active discussion around this body and its legitimization in the "temple of commonly-accepted beauty" (this last expression is ironic).

БЮГРАФИИ BIOGRAPHIES

Светозара Александрова (Зара) е художничка, победителка в конкурса на Гауденц Руф за млади художници през 2007 г.; получава втора награда за живопис в конкурса на международната фондация „Св. Св. Кирил и Методий“ за млади художници и критици през 2003 г.; втора награда от Gesellschafter ART. AWARD, *Aktion Mensch und ART. FAIR 21*, EXPO XXI, Кьолн, Германия, 2009.

Svetozara Alexandrova (Zara) is an artist, also a winner of the Gaudenz Ruf Award for young artists, 2007; winner of second prize for painting in the Young Artists and Critics Competition of “St. St. Cyril and Methodius” International Foundation, 2003; second prize of Gesellschafter ART. AWARD, *Aktion Mensch und ART. FAIR 21*, EXPO XXI, Cologne, Germany, 2009.

www.zara-alexandrova.com

Дарина Алстер е художничка, издателка и педагожка. Живее и работи в Прага. Главните теми в нейното творчество са религия, идентичност, сексуалност и социална критика. Алстер експериментира най-вече с нови медии, комбинирайки ги с астрология, таро карти, митологии и религии и приказки. Някои от нейните проекти са: *Treasure, Pieta, Confessional, Personal Tarot, Naked Lunch, Bianca Braselli, Fembot, Thelematrix, The Monument to Victims of Capitalism, Imago Dei*.

Darina Alster is a visual artist, publisher and educator. Lives and works in Prague. The main topics of her artistic work are

religion, identity, sexuality and social criticism. She mostly experiments with new media, combining it with astrology, Tarot, old mythologies and religions and fairytales. Some of her projects are: *Treasure, Pieta, Confessional, Personal Tarot, Naked Lunch, Bianca Braselli, Fembot, Thelematrix, The Monument to Victims of Capitalism, Imago Dei*.

www.artlist.cz/?id=5731&lang=1

Кирил Биков е роден в Бургас, следва визуални изкуства в Нов български университет, живее и работи в Берлин. Специализирайки във фотографията, неговата дипломна работа изследва различни артистични медии, включително пространствени интервенции, пърформанс изкуство и инсталация. Работата на Биков отразява критическата му ангажираност с танатологията (науката за смъртта), еврейско-християнски мистицизъм и еротизъм.

Kiril Bikov was born in Bourgas, studied Visual Arts at the New Bulgarian University, lives and works in Berlin. Specializing in photography, his Bachelor's degree explored diverse range of artistic mediums, including spatial interventions, performance art and installation. Bikov's recent work reflects critical engagement with thanatology (the study of death), Judeo-Christian mysticism and eroticism.

www.bikov.de

Лъчезар Бояджиев е художник, който живее и работи в София. Занимава се с личните интерпретации на публичното пространство и визуалността на глобалните градове; с публично срещу

частно във вътрешния свят на артиста; и с насърчаване включването на публиките чрез разчупване на разделенията локално/глобално, активен/пасивен участник, и художник/публика. Скорешни изложби: *Изпъчи се! ... и задръж!*, галерия One Night Stand, София, 2014; *Not a Library Artist Either*, SALT Galata, Истанбул, 2013; *The Best of Times, the Worst of Times*, 1-во биенале, Киев и *The Eye Never Sees Itself*, 2-ро биенале, Екатеринбург, 2012; *The Global Contemporary*, ZKM, Карлсруе, 2011.

Luchezar Boyadjiev is an artist based in Sofia. His work is about private interpretations of public space and visibility of global cities; about the public vs. private in the artist's inner world; and about fostering involvement with audiences through breaking up the divides local/global, active/passive participant, and artist/audience. Recent exhibitions: *Stand Out! ... & Standstill!*, One Night Stand Gallery, Sofia (solo); *Not a Library Artist Either*, SALT Galata, Istanbul, 2013 (solo); *The Best of Times, the Worst of Times*, 1st Biennale, Kiev and *The Eye Never Sees Itself*, 2nd Biennale, Yekaterinburg, 2012; *The Global Contemporary*, ZKM, Karlsruhe, 2011.

www.ica-sofia.org/bg/ica-sofia/members/item/25-luchezar-boyadjiev

Ейми Брицгел защитава доктората си в Университета Рътгърс (Ню Джърси, САЩ) през 2008 г. и е лекторка по история на изкуството в Университета на Абърдийн от 2009 г. Изследванията ѝ са насочени към съвременното изкуство от Източна Европа, като преподава курсове върху модерно и съвременно изкуство, включително руско и източноевропейско. Наскоро публикува книгата си *Performing*

the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland Since 1980 (IB Tauris, 2013). Понастоящем разширява изследванията си, с цел да произведе изчерпателно изследване на практиките на пърформънс изкуството в бившите комунистически и социалистически страни от Централна, Източна и Южна Европа.

Amy Bryzgel received her PhD from Rutgers University (New Jersey, USA) in 2008, and has been lecturer in History of Art at the University of Aberdeen since 2009. Her research focuses on contemporary art from Eastern Europe, and she teaches courses on modern and contemporary art, including Russian and Eastern European art. She has just recently published a book entitled *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland Since 1980* (IB Tauris, 2013). She is currently expanding her research to produce a comprehensive study of performance art practices throughout the former communist and socialist countries of Central, Eastern and Southern Europe.

www.abdn.ac.uk/sdhp/history-art/profiles/a.bryzgel
www.performingtheeast.com

Войн де Войн е художник живеещ и работещ в Брюксел. В България той работи с галерия „Сариев“. Учил е изкуство и танц в Амстердам, Лондон и Париж. Работата му комбинира пърформанс, инсталация и социални експерименти. Работите му са показвани в различни фестивали и места като NYLO - Living Art Museum, Исландия; Museum Quartier, Виена; Tanya Leighton Gallery, Берлин; MoMA, Ню Йорк; Istanbul Contemporary; Documenta 13 and други.

Voin de Voin is an artist who lives and works in Brussels. He is represented by Sariev Gallery in Bulgaria. Studied Art and Dance in Amsterdam, London and Paris. His work is a combination of performance, installation and social experiments. His work has been shown in various festivals and places like NYLO - Living Art Museum, Iceland; Museum Quartier, Vienna; Tanya Leighton Gallery, Berlin; MoMA, New York; Istanbul Contemporary; Documenta 13 and others.

www.voindevoin.andharbor.com

Илияна Георгиева (ILI G), родена в Пловдив, живее и работи в София като хореографка и изпълнителка на свободна практика. Завършва Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ като челистка. Тя е и съоснователка на женското дуо и алтернативна група Vagina Crew заедно с Глория Петкова. ILI G е позната и заради своите пърформанси и хореография, както и със свирене на чело на живо, силно се асоциира с куиър движението, като лична фаза на изследване на тялото и ограниченията.

Iliyana Georgieva (ILI G) was born in Plovdiv, lives and works in Sofia as a freelance choreographer and performance artist. She graduated from the National Music Academy “Prof. Pancho Vladigerov” as a cellist. She is also a co-founder of the female duo and alternative group Vagina Crew, together with Gloria Petkova. ILI G is also known for her performance, choreography and cello on-stage and strongly associates herself with the queer movement, as a personal stage of exploration of the body and limitations.

www.totallyevents.net

Антония Гюрковска получава бакалавърската си степен през 2008 г. от Националната художествена академия, а после печели стипендията „Фулбрайт“, за да завърши магистратура в Чикагския институт по изкуствата. През 2011 г. завършва с отличие. През същата година представя Института на Арт Експо, Чикаго, където е селектирана и курирана от Съюзн Гез. Най-значимите от нейните изложби са: *Irritable Abstraction Julius Caesar*, Чикаго, 2011; *Changing States of Matter*, Brand New Gallery, Милано, Италия, 2012; *The Question of Their Content* в Zolla/Lieberman Gallery, 2012; *The Skin I Live In*, Kavi Gupta, Берлин, 2013; *Armory Show*, Ню Йорк, 2012-2013; *Art Miami|Basel*, 2013.

Antonia Gurkovska received her BFA from the National Academy of Arts in Sofia in 2008, then she won Fulbright Grant to pursue her MFA at School of the Art Institute of Chicago, which she graduated from in 2011 with distinction. The same year she represented the Art Institute at Art Expo, Chicago, selected and curated by Suzanne Ghez. Most notable shows: *Irritable Abstraction Julius Caesar*, Chicago, 2011; *Changing States of Matter*, Brand New Gallery, Milan, Italy, 2012; *The Question of Their Content* at Zolla/Lieberman Gallery, 2012; *The Skin I Live In*, Kavi Gupta, Berlin, 2013; *Armory Show* NY, 2012-2013; *Art Miami|Basel*, 2013.

www.gurkovska.com

Иво Димчев е хореограф и пърформанс артист. Творчеството му е екстремна и многостранна комбинация от пърформанс, танц, театър, музика, рисуване и фотография. Преподава майсторски класове в Националната театрална акаде-

мия в Будапеща; Кралската танцова консерватория на Белгия, Антверп; Висшето училище по изкуства в Берн; DanceWeb, Виена. Основател и директор на фондация „Хумартс“. През 2009 г., завършва магистратурата си по пърформанс изкуства в академията DasArts в Амстердам и се мести в Брюксел, където отваря собствено пространство за пърформанс изкуство Volksroom. От януари 2013 г. Иво Димчев започва резидентна програма в Kaaitheater, Брюксел за 4 години.

Ivo Dimchev is a choreographer and performance artist. His work is an extreme and colourful mixture of performance art, dance, theater, music, drawings and photography. He has given master classes at the National Theater Academy in Budapest; the Royal Dance Conservatorium of Belgium, Antwerp; Hochschule der Künste, Bern; DanceWeb, Vienna, etc. Founder and director of the Humarts Foundation in Bulgaria. After completing his MA in performing arts at DasArts Academy, Amsterdam in 2009, he moved to Brussels where he opened his own performance space Volksroom. From January 2013 Ivo Dimchev will be Artist in Residence in Kaaitheater, Brussels for 4 years.

www.ivodimchev.com

Стефан Дончев е художник на свободна практика. Завършва средно образование в ПГ „Иван Хаджиенов“ в гр. Казанлък. Дипломира се като бакалавър във ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий“, специалност плакат, и през 2012 г. в магистърската програма по дигитални изкуства, НХА. През 2011 г. става част от екипа на 1011 и интерактивната инсталация *Седни&Звучи*. Взяма участие в студентски фестивал Шах с пешката,

фестивал за дигитални изкуства DA фест и изложбата *Hello World* в София и Варна.

Stefan Donchev is a freelance artist. He graduated from the High School of Arts “Ivan Hadzhienov” in Kazanlak. He then graduated Poster Design from Veliko Tarnovo University “St. St. Cyril and Methodius” and in 2012 finished his MA at the Digital Arts programme in the National Academy of Arts. In 2011 he became part of the team of 1011 and the interactive installation *Sit&Sound*. He took part in the student festival Check with Pawn, the festival of digital arts DA Fest and the exhibition *Hello World* in Sofia and Varna.

Жулиета Интергалактика е измислен персонаж, създаден от художника Ясен Згуровски. Звездата ѝ изгроява с откриването на култовия клуб „Спартакус“ в края на деветдесетте, когато заедно с мис Бони, Медея, Сесил, Ла Коста, Ребека и Урсула поставят начало на драг културата по родните ширини и внасят нов блясък в клубния живот.

Julieta Intergalactica is a fictional character created by the artist Yassen Zgurovski. Her star rises with the opening of the cult night club Spartacus at the end of the 1990s, when, together with Miss Bony, Medea, Cecile, La Costa, Rebecca and Ursula they found the drag culture in Bulgaria, bringing a new sense of glamour in the club life.

www.facebook.com/julietaintergalactica

Станка Колева е родена в Бургас, работи и живее в Берлин, Германия. През 2000 г. започва да се занимава с фотография в родния си град под ментор-

ството на Б. Пенков. За отпечатването на фотографиите си тя ползва сребърно-желатинов процес. През 2005 г. печели специалната награда на журито от конкурса „Бургас през обектива“. Участията ѝ в изложби включват: *Consciousness*, AKA Gallery, Берлин, 2012; *Bounded*, Берлин, 2009; *Trapdoor*, Marquee Bar and Artspace, Берлин, 2012; International Photo Festival, Португалия, 2008; *eXpressioni // arte giovani*, Италия, 2007.

Stanka Koleva was born in Burgas works and lives in Berlin, Germany. In 2000 she took up photography in her hometown with B. Penkov as her tutor. She prints her images by using gelatin silver process. Stanka Koleva has presented her works in individual and group exhibitions in Bulgaria and other countries in Europe. In 2005, she won the special jury prize Bourgas Through the Lens. Her exhibitions include: *Consciousness*, AKA Gallery, Berlin, 2012; *Bounded*, Berlin, 2009; *Trapdoor*, Marquee Bar and Artspace, Berlin, 2012; International Photo Festival, Portugal, 2008; *eXpressioni // arte giovani*, Italy, 2007.

www.stankakoleva.com

Красен Кръстев е финалист в Международния конкурс по съвременен танц в Париж през 1992 г. След като през 1993 г. Създава „Амарант“ - първото студио за съвременен танц в България заедно с Теодора Попова и Лилия Стефчева, той продължава обучението си в Rudra-Béjart в Лозана. През 1996 г. се присъединява към групата „Линга“ като танцьор и асистент. През 2004 г. работи с Ален Буфар като сътрудник на DanceWeb, с Брус Леру и Continuum vzw (Брюксел) работи от 2005 г., а от 2011 г. си сътрудничи с

Паул Дунка. Негови проекти са представени на ImPulsTanz Festival Festival, Виена; Les Printemps de Sévelin; Лозана, The Volksroom, Брюксел; The Balkan Dance Platform, Люблина; Червената къща, София; George Apostu Cultural Center, Бакай; SubRahova Art Space, Букурещ; eXplore Dance Festival, Букурещ и Festival Les Urbaines, Лозана.

Krassen Krastev is a finalist of the International Contemporary Dance Competition in Paris, 1992. In 1993, after creating Amaranthe Dance Studio - the first contemporary dance company in Bulgaria, together with Teodora Popova and Lilia Stefcheva, he continued his training at Rudra-Béjart, in Lausanne. In 1996 he joined the company Linga as a dancer and assistant. In 2004 he worked with Alain Buffard as a Dance-Web scholar; he collaborated with Bruce Leroux and Continuum vzw (Brussels) in 2005 and in 2011 he starts collaborating with Paul Dunca. His projects have been presented at ImPulsTanz Festival Festival, Vienna; Les Printemps de Sévelin, Lausanne; The Volksroom, Brussels; The Balkan Dance Platform, Ljubljana; The Red House, Sofia; George Apostu Cultural Center in Bacau; SubRahova Art Space, Bucharest; eXplore Dance Festival, Bucharest and Festival Les Urbaines, Lausanne.

www.krassenkrastev.ch

Паул Дунка живее и работи в Букурещ. След като завършва хореография в Националния университет по театрални и филмови изкуства „И. Л. Карагияле“ и учи драматургия в Букурещ, той така и не се научава да казва „НЕ“. Ето защо работата му е много еkleктична и включва широк спектър от различни експресии: от сервитюрство до собствено MTV

шоу, от квартално изкуство до парти танцор и пърформанс във Венецианското биенале в Румънския павилион и представяне на работата му в Националния танцов център в Букурещ, до участие в Judson Church, Ню Йорк. Като цяло Паул се чувства щастлив, когато му се отдаде случай да бъде полезен.

Paul Dunca lives and works in Bucharest. After graduating from the National University of Drama and Film "I. L. Caragiale" in Choreography and studying Playwriting at U.N.A.T.C. Bucharest, he never said "NO." That is why his work is very eclectic and includes a very large diversity of expression: from waiting tables to his own MTV show, from community art and go-go dancing to performing at the Venice Biennial in the frame of the Romanian Pavilion and performing his work at the National Center of Dance, Bucharest and showing it in the Judson Church, New York. All in all he is happy whenever he can be useful.

www.facebook.com/pages/PaulDunca/61366422457

Лубри е роден в София и прави първата си самостоятелна изложба *Момчетата не плачат* в галерия „Пистолет“. Представен е на следните събития и изложби: платформата *ФОН: Млади автори* на Галерия „Сариев“, Пловдив; *Photonic Moments*, Люблина, 2007; Месец на фотографията във Виена, 2007; *A.A.H. [All About Him]* (Всичко за Мъжа), София, 2008; *Персона*, Институт за съвременно изкуство - София, 2010; *The End and Beyond*, Център за съвременно изкуство - Баня Старинна, Пловдив, 2011; фестивал Град и публични пространства, Пловдив, 2012, и е представен в книгите: *Future Images - A collection*

of the World's Best Young Photographers, Mario Cresci and Radu Stern, Italy, 2010; *Selected Works and Events* by *Edno Magazine* 2002 - 2009, Sofia, 2009; *The Bulgarian Nouvelle Vague*, Sofia, 2012.

Lubri was born in Sofia and makes his first solo exhibition, *Boys Don't Cry*, at Pistolet Gallery in 2007. His work is presented at the following events and exhibitions: *Sariev Contemporary's platform Background: Young Artists; Photonic Moments*, Ljubljana, 2007; *Month of Photography*, Vienna, 2007; *A.A.H. [All About Him]*, Sofia, 2008; *Persona*, Institute of Contemporary Art - Sofia, 2010; *The End and Beyond*, Center for Contemporary Art - Ancient Baths, Plovdiv, 2011; *City and Public Spaces Festival*, Plovdiv, 2012 and in the following books: *Future Images - A collection of the World's Best Young Photographers*, Mario Cresci and Radu Stern, Italy, 2010; *Selected Works and Events* by *Edno Magazine* 2002-2009, Sofia, 2009; *The Bulgarian Nouvelle Vague*, Sofia, 2012.

www.photo.lubri.org

www.lubrikante.blogspot.com

Олег Мавроматти е интердисциплинарен художник и кино режисьор. До 2000 г. живее и работи в Москва. Същата година се премества в България, а от 2005 г. работи едновременно в София и Ню Йорк. Мавроматти е един от най-ярките представители на руския акционизъм. През 90-те той участва в няколко артистични групи като Експроприация на територията на изкуството (ЕТИ) и Нецезиудик, заедно с художници като Анатолий Осмоловски, Александър Бренер, Дмитрий Пименов и др. През 1996 г. основава филмовия съюз СУПЕРНОВА. Филмите му са показвани

на Международния филмов фестивал в Москва, клуб Синефантом, Москва и др. През 2004 г. заедно с Боряна Росса основава групата УЛТРАФУТУРО. Работите му са показвани на Биеналето за електронни изкуства в Пърт, Австралия; Общество за изкуство и технологии, Монреал; Екзит Арт, Ню Йорк и др.

Oleg Mavromatti is an interdisciplinary artist and filmmaker. Until 2000 he lived and worked in Moscow. Since then he moved to Bulgaria and since 2005 he lives and works both in Sofia and New York. Mavromatti is a prominent representative of the Russian actionism. In the 1990s he participated in several Moscow art collectives such as Expropriation of the Territory of Art (ETI) and Net-seziudik with artists Anatolii Osmolovski, Alexander Brenner, Dmitry Pimenov, etc. In 1996 he established the film union SUPERNOVA. His films participate in the Moscow International Film Festival, Cinephantom Club, etc. In 2004, together with Boryana Rossa, he established the collective ULTRAFUTURO. His works have been shown at Biennial for Electronic Art, Perth (BEAP); Society for Art and Technology (SAT), Montreal; Exit Art, NY, etc.

www.olegmavromatti.com

PO 98 държи да остане анонимен на всички нива. Единствената информация известна за него е неговият прякор.

PO 98 insists on keeping anonymity on all levels. The only information available about him is his nickname.

Снежанка Михайлова работи в пресечността на философията и пърформънса, мисленето и театъра. Завършила е философия на езика и херменевтика

в Университета на Флоренция, Италия (1996-2001), както и магистратура по театрални изкуства в DasArts, Амстердам. През 2012 г. е гостуваща артистка в академията Jan van Eyck, Маастрихт. Книгата ѝ *Театърът на мисълта*, публикувана от издателство „Критика и Хуманизъм“, е била представяна в центъра Помпиду, Париж и Де Хален, Хаарлем, и много други. През 2012 г. публикува книгата *Практически тренинг по мислене* и води семинар в диалог със словенския философ Младен Долар в музея Stedelijk, Амстердам.

Snejanka Mihaylova's practice is located at the intersection of philosophy and performance, thinking and theatre. She holds a degree in philosophy of language and hermeneutics from the University of Florence, Italy (1996-2001), as well as MA in theatre at DasArts, Amsterdam. In 2012, she was a resident at the Jan van Eyck Academie, Maastricht. Her work *Theatre of Thought*, published with Critique and Humanism Publishing House has been performed at Centre Pompidou, Paris, De Hallen, Haarlem, and many others. In 2012 she published the book *Practical Training in Thinking* and led a seminar in dialogue with the Slovenian philosopher Mladen Dolar at the Stedelijk Museum, Amsterdam.

www.dutchartinstitute.eu/page/4829/snejanka-mihaylova

Кимбърли Рийд е родена като Пол МакКероу. Тя е трансджендър режисьорка, редакторка и продуцентка, известна е с филмите си *Блудни синове* (2008), *Пол Гудман промени живота ми* (2011) и *Film Hawk* (2014). Има бакалавърска степен по кино в университета

в Бъркли и магистърска в Сан Франциско. Била е главна редакторка на *DV Magazine* и се е наложила като редовен говорител и често цитиран филмов експерт в различни публикации в *The New York Times* и *USA Today*. Четири поредни години участва с работата си на IFP's Independent Film Week. *Filmmaker Magazine* я обявява за едно от 25-те нови лица на независимото кино.

Kimberly Reed was born as Paul McKerrow. She is a transgender film director, editor and producer, known for her films *Prodigal Sons* (2008), *Paul Goodman Changed My Life* (2011) and *Film Hawk* (2014). Reed studied cinema at UC Berkeley (BA) and San Francisco State University (MA). She was editor-in-chief of *DV Magazine*, and established her reputation as a frequent speaker and oft-quoted digital filmmaking expert in publications like *The New York Times* and *USA Today*. Her work has been featured for four consecutive years at IFP's Independent Film Week, and she was named one of *Filmmaker Magazine's* 25 New Faces of Independent Film.

www.prodigalsonsfilm.com

Боряна Росса живее и работи в София и Ню Йорк в пресечната точка на пърформанса, киното, фотографията, дигиталните изкуства, а също прави собствени кураторски проекти. Произведенията ѝ са показвани в Музей за модерно изкуство (МУМОК), Виена; Бруклинския музей, Ню Йорк; Национална художествена галерия Захета, Варшава; 1во и 2ро Московско биенале; 1во Балканско биенале, Солун; Музей за съвременно изкуство Кореана, Сеул и др. През 2004 година заедно с Олег Мавроматти основава групата УЛТРАФУТУРО. Групата работи в областта на пърфор-

манса, изследвайки социалното значение на науката и технологиите. Наскоро Росса завършва дисертацията си *Полът след Студената война* в университета Ренселаер, Ню Йорк. Росса преподава трансмедия в Сиракузкия университет, Ню Йорк. Тя е и един от директорите на София Куиър Форум.

Boryana Rossa lives and works in Sofia and New York in the cross-section of performance art, film, photography, media arts and curating. Her works have been shown at the Museum of Modern Art (MUMOK), Vienna; Brooklyn Museum, New York; National Art Gallery Zacheta, Warsaw; 1st and 2nd Moscow Biennial; 1st Balkan Biennial, Thessaloniki; Coreana Museum of Contemporary Art, Seoul, etc. In 2004 together with Oleg Mavromatti she established the art-collective ULTRA-FUTURO. The group works in the field of performance, investigating the influence of science and technology in society. Recently Rossa finished her dissertation *Gender after the Cold War* at Rensselaer Institute, Troy, NY. Rossa is an Assistant professor of Transmedia at Syracuse University, New York. She is also one of the directors of Sofia Queer Forum.

www.boryanarossa.com

Наталия Тодорова специализира ленд арт/смесена техника/скулптура в Юенсу, Финландия през 2004, а през 2007 г. завършва Националната художествена академия със специалност метал. Основателка е на the fridge - концептуално пространство за експериментално изкуство. От 2010 г. е член на СБХ, понастоящем живее и работи в София. Представя за първи път България в областта на стъклото на European Glass Context,

Дания, 2008. През 2011 г. участва във Фестивал на дигиталните изкуства, София и Tanzquartier, Виена; както и в София Куиър Форум, София, 2012 и международния арт проект *Air Time* в рамките на фестивала Трансевропа, 2013.

Natalia Todorova specialized in Land Art/ Mixed Media/Sculpture in Joensuu, Finland in 2004, and in 2007 graduated in Metal from the National Academy of Arts. She is the founder of the fridge - a conceptual space for experimental art and young artists' platform. As of 2010, she is a member of the Union of Bulgarian Artists and is currently living and working in Sofia. Natalia has represented Bulgaria for the first time in the area of Glass Art in the European Glass Context, Denmark, 2008. In 2011 she participated in the Digital Art Festival, Sofia and presented her work at Tanzquartier, Vienna; Sofia Queer Forum, Sofia, 2012 and in the international art project *Air Time* in the frames of Transeuropa Festival.

www.nataliatodorova.carbonmade.com
www.the--fridge.blogspot.com

Dreamachine е проект на Войн де Войн и Джоузеф Марцола, визуални артисти, които изследват връзките между звук и картина или както те го наричат - визуална музика. Джоузеф Марцола е също част от www.zazazozo.com

Dreamachine is a project by Voin de Voin and Joseph Marzolla, two visual artist exploring the connections of sound and image, or as they call it visual music. Joseph Marzolla is also part of www.zazazozo.com.

Ekj Nogdm, или просто nogdm, е роден в София. Задълбоченият интерес към музиката е единственото състояние,

което познава, но приема, че такова отношение не е задължително за всички. Затова нека знаещите се съюзят с можещите и помагат на любопитните. Музиката трябва да кара хората да танцуват.

Ekj Nogdm, or simply nogdm, is born in Sofia. Her profound interest in music is the only state she knows, but she also admits that such attitude towards music is not the obligation of all. Hence, let the knowing unite with the mighty and help the curious. Music should make people dance.

Emil Doesn't Drive е роден в София, България, а през 2004 г. се мести в Берлин. Скоро започва да си купува disco, italo, spacedisco, wave & new beat винили и се научава как да миксира различни звуци и стилове.

Emil Doesn't Drive was born in Sofia, Bulgaria, then moved to Berlin in 2004. Soon he started buying disco, italo, spacedisco, wave & new beat records and taught himself how to mix different sounds and styles.

www.residentadvisor.net/dj/emildoesnt-drive

Стефка Цанева завършва специалности скандинавистика/северноевропейски науки и медийни науки в университета Хумболт в Берлин. Понастоящем следва културен и медиен мениджмънт във Висшето училище за музика и театър в Хамбург. Редакторка на онлайн списанието за изкуство и критика *Блистер*, както и съавторка на предаването за култура и музика „Молескин“ в ефира на Радио Пловдив. Работила е като асистентка на кураторите Якоб Лилемосе (трансмедиаде, Берлин, 2013) и Вера

Млечевска (фестивал Град и публични пространства: *Ритуали на обичайното*, Пловдив, 2012), както и по различни проекти като Фасада Видео Фестивал (Пловдив, 2010), Арт Позитив (Пловдив, 2011), фестивал Улица Отец Паисий (Пловдив, 2013).

Stefka Tsaneva graduated in Scandinavian Studies/North-European Studies and Media Studies at the Humboldt University of Berlin. Currently she studies cultural and media management at the High school of Music and Theatre in Hamburg. Editor of the online magazine for art and criticism *Blister* and co-author of the broadcast *Moleskin* on Radio Plovdiv. She has worked as assistant of the curators Jakob Lillemose (transmediale, Berlin, 2013) and Vera Mlechevska (City and Public Spaces Festival: *Rituals of the Habitual*. Plovdiv, 2012), as well as different projects such as Façade Video Festival (Plovdiv, 2010), Art Positive (Plovdiv, 2011), Otets Paisiy Street Festival (Plovdiv, 2013)

www.blistermagazine.com

Станимир Панайотов е завършил философия (Софийски университет) и магистратура по философия и джендър изследвания (Институт „Евро-Балкан“, Скопие, Македония), а в момента е докторант по сравнителни джендър изследвания в Централен европейски университет, Будапеща, Унгария. Интересува се от и има опит в куйър теорията и активизма, континентална философия, пост/марксизъм, критическа и постмодерна теория, gender изследвания, писане на поезия. Част от екипите на Нови леви перспективи и Социален център „Хаспел“ в София и на

IPAK Center в Белград, където е съорганизатор на Лятното училище за сексуалности, култури и политики. Той е и един от директорите на София Куйър Форум.

Stanimir Panayotov (1982) holds a BA in Philosophy (Sofia University, Bulgaria) and MA in Philosophy and Gender Studies (Euro-Balkan Institute, Skopje, Macedonia), and is a PhD student in comparative gender studies at Central European University, Budapest, Hungary. He has interest in and experience with queer activism and theory, continental philosophy, post/Marxism, critical and postmodern theory, gender studies, and writes poetry. He is also part of the teams of New Left Perspectives and Social Center Haspel in Sofia and of IPAK Center in Belgrade, where he co-organizes the Summer School for Sexualities, Cultures and Politics. He is also one of the directors of Sofia Queer Forum.

www.gender.ceu.hu/profiles/phd-student/stanimir_panayotov

София Куиър Форум 2014 Sofia Queer Forum 2014

Кураторка и съставителка: Стефка Цанева
Curator and Editor: Stefka Tsaneva

Директори на форума: Боряна Росса и Станимир Панайотов
Directors of the forum: Boryana Rossa and Stanimir Panayotov

Редакционна координация: Стефка Цанева, Боряна Росса и Станимир Панайотов
Editorial Coordination: Stefka Tsaneva, Boryana Rossa and Stanimir Panayotov

Българска/Bulgarian

Първо издание/First edition

Превод: Станимир Панайотов и Боряна Росса
Translation: Stanimir Panayotov and Boryana Rossa

Корица и предпечат: Филип Панчев
Book cover and layout: Filip Panchhev

Коректор за български език: Анета Иванова
Proof-reader for Bulgarian language: Aneta Ivanova

Коректор за английски език: Майкъл О'Рурк
Proof-reader for English language: Michael O'Rourke

ISBN: 978-619-90280-1-8, печатно издание/print edition
ISBN: 978-619-90280-2-5, pdf (download: www.novilevi.org)

Колектив за обществени интервенции/Collective for Social Interventions

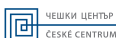
София/Sofia

2014

novilevi@gmail.com

novilevi.org

София Куиър Форум бе подкрепен от:
Sofia Queer Forum was supported by:



София Куиър Форум бе събитие, което чрез средствата на съвременното изкуство се фокусира върху пола и сексуалността като паралелни системи, през които оценяваме себе си и другите. Тези системи отдавна упражняват силно влияние върху всички аспекти на културата и обществото. Влиянието, разбира се, е двустранно. Затова във фокус също е поставено и изменението на понятията “пол” и “сексуалност” в зависимост от социалните, политически, културни и медицински фактори, присъщи за определено време и място.

Sofia Queer Forum was an event that investigated, with the means of contemporary arts, gender and sexuality as parallel systems through which we value ourselves and the others around us. These systems have a strong influence on all aspects of culture and society. The influence is, of course, two-sided. This is why in focus here is also the changing of the concepts “gender” and “sexuality” depending on social, political, cultural and medical factors that are inherent in a given time and space.